

Díálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva



# Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva

Nuevas perspectivas de estudio en la era digital

**Rafael Malpartida**



PETER LANG

Oxford • Bern • Berlin • Bruxelles • New York • Wien

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Malpartida, Rafael, author.

Title: Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva : nuevas perspectivas de estudio en la era digital / Rafael Malpartida Tirado.

Description: Oxford ; New York : Peter Lang, [2023] | Includes bibliographical references.

Identifiers: LCCN 2022054214 (print) | LCCN 2022054215 (ebook) | ISBN 9781800797574 (paperback) | ISBN 9781800797581 (ebook) | ISBN 9781800797598 (epub)

Subjects: LCSH: Motion pictures and literature--Spain. | Television and literature--Spain. | Fiction television programs--Spain. | Spanish literature--Film adaptations. | Spanish literature--Television adaptations. | Spanish literature--Classical period, 1500-1700--History and criticism.

Classification: LCC PN1995.3 .M276 2023 (print) | LCC PN1995.3 (ebook) | DDC 791.430946--dc23/eng/20221214

LC record available at <https://lccn.loc.gov/2022054214>

LC ebook record available at <https://lccn.loc.gov/2022054215>

Este libro se inscribe en el Proyecto *Reescrituras de la novela en el cine y la ficción televisiva*, financiado por el I Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga.

Cover image: Réka Havassy.

Cover design by Brian Melville for Peter Lang Ltd.

ISBN 978-1-80079-757-4 (print)

ISBN 978-1-80079-758-1 (ePDF)

ISBN 978-1-80079-759-8 (ePub)

© Peter Lang Group AG 2023

Published by Peter Lang Ltd, International Academic Publishers,

Oxford, United Kingdom

[oxford@peterlang.com](mailto:oxford@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

Rafael Malpartida Tirado has asserted his right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as Author of this Work.

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.

Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution. This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

This publication has been peer reviewed.

# Índice

Introducción	I
CAPÍTULO 1	
Enfoques críticos	5
1.1. El problema cuantitativo	5
1.2. El problema cualitativo	9
1.3. Nuevas miradas	19
CAPÍTULO 2	
Palabras	25
2.1. <i>El Buscón</i> (1979) de Luciano Berriatúa como crisol de textos	25
2.2. El lenguaje del <i>Quijote</i> y los contextos de producción	41
2.3. El componente verbal en las adaptaciones del teatro áureo	51
CAPÍTULO 3	
Espacios y tiempos	69
3.1. <i>Spain is different: Un diablo bajo la almohada</i> (José María Forqué, 1968)	69
3.2. Un puzzle de espacios en <i>La lozana andaluza</i> (Vicente Escrivá, 1976)	74
3.3. El empoderamiento femenino en <i>El jardín de Venus</i> (José María Forqué, 1983)	79
3.4. Un paisaje fluvial para <i>El perro del hortelano</i> (Pilar Miró, 1996)	95
CAPÍTULO 4	
Enseñanzas	101
4.1. Diagnóstico: una nueva generación ante el Siglo de Oro	101
4.2. Posibles soluciones y recursos en la era digital	109

Coda: nuevas perspectivas de estudio	119
Bibliografía citada	127
Anexo I. Sondeo al alumnado	141
Anexo II. La literatura del Siglo de Oro español en el archivo documental de RTVE Play	145
Anexo III. Tablas comparativas	157
Anexo IV. Fichas de las obras analizadas	171
Índice analítico y onomástico	177

# Introducción<sup>1</sup>

Este es un libro eminentemente propositivo. Parte de la premisa metodológica de que hay motivos para renovar el ámbito de estudio de las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión, tras un cierto anquilosamiento tradicional (parte I); proporciona ejemplos de cómo puede abordarse dicho estudio para superar los tópicos y prejuicios en que se ha incurrido habitualmente, tanto en los aspectos verbales (parte II) como en el análisis de los tiempos y espacios (parte III), de acuerdo con el contexto genérico y de producción; y deja, por último, testimonio de las posibilidades que estas propuestas ofrecen para la enseñanza, especialmente la universitaria (parte IV).

Para dar cuenta de este entramado, que aboca a una solidaria conjunción de investigación (II y III) y docencia (IV), por más que a menudo se las separe (o incluso se las haga rivalizar), con lo que esto comporta de desenfoque en la figura del profesor universitario, el libro comienza a aportar ejemplos que representen un acicate para cambiar las tornas. Por eso es *El Buscón* el primero en comparecer, ya que el desprecio al que a menudo se ha condenado su versión fílmica puede voltearse mediante la indagación en su complejo ensamblaje de fuentes literarias, de donde deriva la idea de imitación compuesta y la riqueza verbal que destila. Le siguen varias adaptaciones, cinematográficas y televisivas, del *Quijote* y de textos teatrales como ejemplos de que el componente lingüístico, cotejado mediante tablas comparativas, merece una atención que hasta ahora apenas se le ha prestado. La «cocina de la palabra», con frecuencia soslayada, revela insospechados matices de las versiones al audiovisual y dice tanto del contexto de producción como otros rasgos más espectaculares y visibles.

En cuanto a los aspectos espaciales y temporales (parte III), he optado por seleccionar cuatro casos en torno al amor y el erotismo, partiendo de

1 Este trabajo se inscribe en el Proyecto *Reescrituras de la novela en el cine y la ficción televisiva* (I Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, 2020-2022).

Cervantes, Delicado, Zayas y Lope. Las cuatro comedias de muy diferente tenor que generan sus trasvases al cine y la televisión, antes y después del franquismo, pueden valer para considerar nuevamente que los cambiantes contextos de producción y de emisión resultan determinantes a la hora de estudiar el diálogo intermedial que entablan los textos.

Por último, respecto a las enseñanzas (parte IV), el «diagnóstico» de una nueva generación, la primera que es completamente nativa digital, ante el Siglo de Oro, conduce a planificar con sumo cuidado y a seleccionar materiales que, en lugar de provocar un efecto disuasorio, les acerquen a autores que no son *influencers* en su mundo de redes sociales pero que tienen mucho que decirles, a poco que sepamos presentárselos. Por eso, tras una coda que conjuga y proyecta las cuatro partes del libro, facilito los resultados de un sondeo al alumnado universitario (anexo I) y un listado de recursos audiovisuales que se encuentran en una plataforma pública y gratuita, *RTVE Play* (anexo II), a la que se le puede sacar mucho partido en esta nueva era digital.

Finalmente, me gustaría dedicar unas palabras de agradecimiento a quienes han contribuido a que este libro, en lugar de quedarse en quimérico proyecto, constituya una realidad. Mi cruce de dos vocaciones investigadoras, las de la literatura áurea y las adaptaciones al cine, se produjo, en forma de invitaciones para participar en jornadas e impartir conferencias en cursos de Doctorado, gracias a la generosidad de David González Ramírez, Soledad Pérez-Abadín Barro, María Jesús Zamora Calvo, Cristina Castillo Martínez y David Mañero Lozano. A todos ellos les quedo muy agradecido por ofrecerme la oportunidad de difundir oralmente mis primeras pesquisas sobre este asunto. Solo probando fórmulas comunicativas y tasando reacciones de un variado alumnado y de los propios colegas, puede emprenderse firmemente la escritura, que ya ordena y fija, en cierto modo, aquellas intuiciones e ideas que estaban aún en trance de maduración. A ellos les debo en buena medida el impulso de atreverme a posar en el papel todo ese vuelo de reflexiones sobre cómo nuestros clásicos áureos dialogan con el cine y la ficción televisiva<sup>2</sup>.

2 De los tres trabajos publicados sobre el asunto (Malpartida 2018a, 2018b y 2021), retomo aquí parcialmente el segundo, que remodelo y amplío sobre todo en lo que

A Duncan Wheeler agradezco que me permitiera el primer contacto con la editorial, cuando este libro era solo un proyecto. A Laurel Plapp, editora de Peter Lang Oxford, expreso mi gratitud por la facilidad en los trámites y la cordialidad en el trato que me han reconfortado durante todo el proceso de publicación.

Teniendo en cuenta que uno de los capítulos está dedicado a la enseñanza, merece un último agradecimiento mi alumnado de Grado, Máster, Doctorado y Aula de Mayores, que me ha estimulado a seguir la senda de la docencia con su curiosidad y atención. Incluso quienes han mostrado menos curiosidad y atención han contribuido, seguramente sin saberlo, a que yo reflexionara progresivamente sobre cómo atraerles mejor e incentivar el aprecio por nuestro patrimonio cultural en común, ya sea literario o audiovisual.

---

atañe al análisis de *El Buscón* y de *La dama boba* (parte II), y el tercero, al que añado el caso de *El jardín de Venus* (parte III).



## Enfoques críticos

Los estudios sobre la literatura española del Siglo de Oro y sus adaptaciones al cine y a la televisión se han enfrentado a dos problemas principales, uno de tipo cuantitativo (acceso al objeto de estudio) y otro de índole cualitativa (depreciación de este corpus fílmico por comparación con sus fuentes). Por eso conviene dividir el estado de la cuestión, necesario para determinar qué nuevos caminos pueden emprenderse, en esos dos apartados, íntimamente relacionados. Una vez tasados ambos problemas de alcance metodológico, se podrá atisbar una solución, bien representada, en este caso, por las últimas tendencias que reseño en el último epígrafe del presente apartado sobre enfoques críticos.

### 1.1. El problema cuantitativo

Los investigadores que hemos iniciado nuestras pesquisas sobre literatura y cine en la era del cine doméstico hemos tenido la fortuna de acceder a libros y películas con cierta homogeneidad entre ambos cauces. Incluso hemos ido atesorando una biblioteca y una videoteca, aunque el tránsito por los diversos soportes en este último caso (VHS, DVD, *blu-ray*, UHD)<sup>1</sup> nos haya conducido a comprar la misma película hasta cuatro veces (y hasta cinco cuando pagamos una plataforma de *streaming*, que nos ahorra el recipiente físico) para medrar en píxeles horizontales y verticales (se trata de la interminable promesa de la *definición*). También es

1 Me dejó por el camino soportes de comercialización de películas más efímeros como el *laserDisc* o el HD-DVD.

verdad que hemos adquirido a menudo el mismo libro porque la edición era diferente y ofrecía aditamentos (otra base textual, mayor profusión de notas, apéndices...). Lo cierto es que estamos hablando no solo de tener en nuestro poder las obras, sino incluso de «extras», y aunque en proporción muy variable, libro y vídeo nos los han ofrecido y eso nos ha ayudado a investigar.

Pero retrocedamos por un momento a la etapa en que se escribía sobre cine cuando este era inaprehensible más allá de la contemplación efímera en salas comerciales o, en ciertos casos, mediante el refugio de la cinemateca. En su precioso libro *El cine y el momento*, Azorín aborda así el tema:

El cine apacigua el ánimo; entregados al presente, nos desentendemos de la obsesión del ayer y de los cuidados del mañana. Estas imágenes que ahora contemplamos no las verán las generaciones futuras; las películas que se salven —a costa de precauciones— serán, si lo son, un documento para los eruditos, y no un placer para la multitud (1953: 7).

Afortunadamente, salvo que un conflicto bélico<sup>2</sup> o los efectos de la censura nos las hayan arrebatado, una buena parte de las películas se han terminado legando a la posteridad. Pero la posibilidad de escribir sobre ellas (incluidos, así, los eruditos a los que se refería Azorín) se topó con un inconveniente en el que no solemos reparar quienes sí hemos tenido acceso al caudal fílmico: tenían que recurrir a la memoria debido a la enorme dificultad para verlas de nuevo o a su literal inaccesibilidad. Para la crítica «de urgencia» (la que recomienda o disuade a corto plazo en el periódico) esta circunstancia no tuvo apenas consecuencias, pero en la investigación de más largo recorrido se trataba nada menos que de escribir sobre un objeto volátil, al que no se podía acudir para analizar con detenimiento. El contraste entre la literatura (en nuestras manos) y el cine (inaprehensible) fue notable. Es quizá Guillermo Díaz-Plaja, uno de los pioneros en el estudio del cine desde el flanco de la filología, quien mejor expresó el drama de esta fungibilidad del objeto de estudio:

2 Es el caso de gran parte del cine japonés anterior a los bombardeos estadounidenses durante la Segunda Guerra Mundial. O piénsese en la «brutal mutilación del patrimonio cinematográfico español» (Gubern 2004: 14) como consecuencia de la Guerra Civil y de la represión franquista.

Otra cosa me ha obligado a abandonar, un poco melancólicamente, una tarea ambiciosa cerca del cine: su fungibilidad. Acaso el lector no sepa que los grandes filmes que le han producido impresiones inolvidables mueren por desgaste o son destruidos —por prescripción contractual— pasado un corto número de años. Todavía una legislación adecuada podría evitar que [...] las más bellas sinfonías visuales que se han creado jamás queden aniquiladas por la barbarie comercial. De otro modo, especular sobre materia cinematográfica es como situarse al borde de un trágico torbellino del que aprehendemos, únicamente, unas impresiones fugitivas y fatalmente desvanecibles. La Estatua sobrevive a la Ciudad; *scripta manent*. Aun el teatro nos deja, con el fugaz recuerdo de la representación, el monumento literario vivo. El cine, no. Dentro de unos años, hoy mismo ya, cuando intentemos revivir ante los que nos sucedan los momentos clásicos de un arte al que hemos visto superar las más nobles y difíciles etapas, nos encontraremos en el caso trágico en el que se hallaría el historiador de una escuela pictórica cuyas obras, encerradas en un Museo único, hubiesen sido devoradas por un feroz, voracísimo incendio (1973: 324).

Como principal consecuencia de esta fungibilidad, los estudios fueron vagos e imprecisos, tendentes por necesidad a la abstracción. Esto provocó, además, alguna precipitada pataleta por no estudiarse a fondo las adaptaciones, como esta de Alejo Carpentier en 1957: el *Quijote* «es texto que rehúsa la adaptación escénica o cinematográfica. La prueba ha sido realizada cien veces, sin la menor fortuna» (1990: 192). Llega el extraordinario escritor cubano a cerrar su artículo con esta visceral protesta: «¡Escojan, pues, los cineastas de Hollywood el tema que se les antoje, pero dejen quieto a Cervantes, cuya obra se niega, por tradición, a ser llevada a la pantalla y al teatro!» (1990: 193)<sup>3</sup>.

El propio Díaz-Plaja en su libro, que escribió en catalán en 1930 y tuvo versión reducida en español en 1943 bajo el título *El engaño a los ojos*, apenas cita media docena de películas y solo por el recuerdo que tiene de ellas. Es lo mismo que le sucedió a otro historiador de la literatura, Juan Luis Alborg, que en su libro inédito recién descubierto sobre el teatro y el cine, *Talía y su sombra* (1944), no alcanza a mencionar más que unas pocas películas, aplastadas por el enorme caudal de obras teatrales que cita. Pero he aquí que su paisano, el valenciano Vicente Blasco Ibáñez, ya había soñado con

3 Que el *Quijote* es una obra «infilable» lo seguiría afirmando Blas Matamoro mucho después bajo el hábil título de «En ningún lugar de la Mancha» (2003).

el «cine-libro» en su curiosa novela *La reina Calafia* (1923: 25), de ahí que Alborg, siguiendo su estela, vaticine lo siguiente:

Quien pierda la oportunidad de contemplar una película en los días vivos sobre el cartel, puede dudar de que le sea posible verla. Los cineclubs subsanan algo esta dificultad, pero con indudable insuficiencia [...]. El cine que se ha convertido [...] en la imprenta universal de todos los espectáculos, no ha descubierto todavía su propia imprenta. Pero un aparato doméstico de proyección para cortas distancias, podrá construirse a precio no superior al de un gramófono. El coste del celuloide que necesita una película es aún elevado, pero podrá abarataarse mucho en el futuro (su sustitución por un papel barato es el recurso imaginado por el personaje de Blasco que lo propone). El elemento sonoro de una película se podrá encerrar andando el tiempo en un par de discos. Si una película, editada en esta forma, puede ser adquirida por un precio módico, se habrá convertido en un «libro» que podrá ser guardado, igual que este, en el estante de una biblioteca (2022: 90-91).

Sorprende la capacidad predictiva de Alborg, que ya en los años 40 estaba aludiendo a la moderna industria videográfica. Tenemos entonces que preguntarnos si el panorama ha cambiado desde que ese «cine-libro» empezó a equiparar literatura y cine, y podemos ya cercar nuestro cometido refiriéndonos a los estudios sobre adaptaciones de la literatura áurea española que sí empezaron a surgir con el advenimiento y consolidación del vídeo doméstico. Una vez examinada la producción investigadora de los 80 y los 90, puede afirmarse que, en líneas generales, la imprecisión ha seguido imperando como práctica habitual. Por ejemplo, Herranz confirma esa percepción en su espléndida monografía sobre el *Quijote* en el audiovisual, ya que en la bibliografía sobre el particular «suele aflorar el ceñimiento a la abstracción sintética [...] y, más allá de los episodios y personajes por todos conocidos, no suelen explorar los vínculos con la obra literaria, sino con el vago recuerdo que queda de ésta» (2005: 11-12). Así, como opina Hernández Ruiz en su estado de la cuestión sobre los estudios de literatura y cine en torno a Cervantes, ha predominado «un discurso bastante reiterativo y adaptado a plantillas comparativas no especialmente sofisticadas» (1998: 139).

Es probable que esta parálisis se deba, en parte, al endeble formato del VHS, que sé por experiencia que sufre sobremanera cuando se maltratan las cintas, deteniendo y rebobinando, para analizar con minuciosidad alguna

secuencia o tratar de reconstruir algún diálogo para cotejar con el texto literario. La imposibilidad de varias bandas de idiomas debió de dificultar asimismo el acceso a las versiones originales cuando se trataba de filmes no hispánicos, ya que el doblaje es la opción que prevaleció. El tránsito al digital antes de que entrara el nuevo siglo (el DVD empezó a comercializarse en 1996) y, sobre todo, el fondo documental de plataformas como *RTVE Play*, esta última ya de muy reciente creación, deberían cambiar el panorama, como veremos.

## 1.2. El problema cualitativo

Una derivación del problema cuantitativo ha sido la idea de que se ha desaprovechado el venero de la literatura áurea en el cine. Quien la activa con mayor contundencia es Quesada en el capítulo que dedica a las versiones filmicas de textos de los siglos XVI y XVII:

Esta prodigiosa época, extraordinariamente fecunda en las Letras y en las Artes plásticas, que modela el carácter español en el intervalo existente entre el cénit de la grandeza y los primeros indicios de la decadencia, donde aparecen las primeras grandes novelas y obras teatrales que mezclan el realismo con la crítica social y moralista, esta época de eclosión cósmica del genio español, aunque ha sido aprovechada por el cine no lo ha sido suficientemente ni en cantidad, ni en calidad, ni en profundidad (1986: 27).

Cabe suponer, a tenor de esta soflama, que la «genialidad» debe trasladarse por algún misterioso canal a otros formatos artísticos, de ahí que reclame más adaptaciones. Con este libro algo excéntrico entramos de lleno en el segundo de los problemas, pues Quesada alude no solo a la cantidad, sino también a la calidad. Esta segunda cuestión, estrechamente relacionada con la primera, tiene como eje un concepto que ha hecho especial daño en los estudios sobre literatura y cine, el de la pretendida «fidelidad».

Este desajuste exegético se ha impuesto en un campo de estudio que se dedica (he aquí la paradoja) a dos ámbitos artísticos diferentes. Es decir, que las prevenciones que un buen investigador toma cuando estudia la transtextualidad literaria (empleando, por ejemplo, los útiles conceptos

de *hipotexto* e *hipertexto*, que evitan de entrada la jerarquización), no las activa a la hora de analizar el tránsito de la literatura al cine, a pesar de que ambos constituyen *tejidos* desde el propio étimo de *texto* y puede estudiarse, en consecuencia, cómo uno se fragua a partir de los materiales y estímulos del otro, sin necesidad de denunciar pérdida alguna.

Por ejemplo, a ningún investigador medianamente avezado se le ocurriría afirmar que Guillén de Castro «desaprovechó» las posibilidades del relato cervantino cuando compuso su versión teatral de «El curioso impertinente», ni centraría sus reflexiones en lamentar lo mucho que se apartó de tan egregio modelo<sup>4</sup>. Es más, lo que se ha destacado es, por ejemplo, el empleo de un común venero (Faliu-Lacourt 1985) o su condición de *reescritura* y los cambios que conlleva el reajuste genérico (Arellano 1998), o se ha incorporado algún texto más al cotejo, como el de la dramaturga del siglo XVII Aphra Behn, para señalar cómo plantearon diferentes «interpretations of feminine and masculine gender identities» (Tomé Rosales 2010: 167). En cambio, véase el cúmulo de reproches que ha recibido José María Forqué por su adaptación de 1968, *Un diablo bajo la almohada* (p. ej., Soria 1998: 291–292; Pérez Perucha 1998: 73; España 2007: 99–100), de la que me ocuparé en la tercera parte, sin tenerse en cuenta (y no es asunto baladí) que ni siquiera la llamó como el relato cervantino que la inspiraba.

La razón de este doble rasero, según el cual la obra literaria sí dialoga, en términos dignos, con la anterior, pero la obra filmica, muy al contrario, «destruye» o «desvirtúa» a su precedente, parece clara: el medio ajeno es juzgado como una suerte de «invasor» al que se le exige lo que no se le pediría a una reescritura dentro de los cauces de la propia literatura, cuando

4 Como tampoco Genette, por citar el punto de referencia teórico de la transtextualidad, la emprendía contra Cervantes por lo que hacía con las novelas de caballería en el *Quijote*, ni contra Unamuno por su «violentamente anticervantina *Vida de Don Quijote y Sancho*» (1989: 43). Una excepción en lo que atañe al cotejo entre Cervantes y Guillén de Castro, como ejemplo de *fidelity criticism* en los límites de la propia literatura, es un endeble trabajo de Cauz, en el que acaba determinando la inferioridad del texto del dramaturgo, como si ese fuera el objetivo de la literatura comparada (1966: 1999). Por fortuna, esto es poco habitual en los estudios literarios; lo llamativo es que cuando se coteja literatura con cine (y no con la propia literatura), sí que es frecuente denunciar «asimetrías de calidades», ignorándose la disimilitud de lenguajes y de contextos de producción.

es precisamente la transposición al cine la que más precavidamente deberíamos evaluar, habida cuenta de las diferencias adicionales que acarrea su condición<sup>5</sup>.

Sea para exigirla (que es lo más habitual) o para vetarla (de manera menos frecuente), es esta la principal de las trampas que la crítica ha puesto al cine cuando adapta textos literarios, como explica Stam:

La crítica de la adaptación provee una serie de «dilemas» y de «círculos viciosos». Una película «fiel» es vista como poco creativa, pero una película «no fiel» es una traición vergonzosa al original. Una adaptación del texto a la época actual es reprendida por no respetar el periodo de la fuente. Sin embargo, las películas de época son acusadas de no atreverse a «actualizar» el texto. Si una adaptación presenta de manera literal las escenas sexuales de una novela, se le acusa de vulgaridad; si no lo hace, se le acusa de cobardía. Parece como si el adaptador nunca pudiera ganar (Stam 2014: 31).

Así, por ejemplo, en el caso de *El perro del hortelano* de Pilar Miró, dos artículos de gran calidad como los de María José Alonso Veloso (2001) e Isabel Díez Ménguez (2002) difieren precisamente a la hora de tasar el grado de «fidelidad» que presenta el filme respecto al texto de Lope. La primera considera, ya desde el propio título de su trabajo, que es «una adaptación no tan fiel» a la obra teatral, y aduce con habilidad una serie de «supresiones», «sustituciones de palabras o frases» y «adiciones» en el ámbito verbal (Alonso Veloso 2001: 378), así como otras transformaciones globales de gran calado, de forma que puede concluir lo siguiente:

[...] su versión, afortunada en algunos aspectos y menos apropiada en otros [...], recurre a técnicas cinematográficas que propician en algún momento el enriquecimiento del texto literario y del espectáculo teatral, y que, en todo caso, aportan una perspectiva personal y diferente de la directora. Contra los intentos de asegurar la superioridad del texto literario frente a su versión cinematográfica, de destacar las posibles carencias de ésta, de cuestionar la idoneidad de recuperar piezas teatrales de Lope de Vega, conviene recordar que los recursos técnicos propios del cine «obligan»

5 Si acudimos al concepto de *traducción*, útil como punto de partida, García Jambrina ya señaló convenientemente, sirviéndose de Jakobson, que en este último caso estaríamos no ante una traducción *intra lingüística*, sino ante una *intersemiótica*, que supone actuar de forma «selectiva y recreadora», con todo lo que ello representa en cuanto al modo de estudiarla (1998: 150).

a un resultado diferente, a una reinterpretación del original cuyo valor no ha de ser menor, sino, simplemente, diferente desde una perspectiva estética (2001: 392–393).

En cambio, la segunda sopesa asimismo los procedimientos cinematográficos, pero insiste en «el propósito de Lope de Vega mantenido por Pilar Miró de la perfecta división de la comedia en tres actos, planteamiento, nudo y desenlace» (Díez Ménguez 2002: 304), y en que hay, a su juicio, pocas alteraciones del verso, de manera que «el objetivo de Pilar Miró [...] fue dejarnos una reproducción cinematográfica por un lado, amena y divertida y, por otro, lo más fidedigna posible respecto a la intencionalidad del autor» (2002: 307).

No hay consenso, por tanto, a la hora de tasar en qué consiste esa etérea «fidelidad» (¿estructural, visual, verbal?) a la que se alude con frecuencia cuando se coteja el texto de Lope de Vega con el de Pilar Miró<sup>6</sup>. El desconcierto que produce este criterio analítico llega al extremo de que en un mismo trabajo se incurre en estas contradicciones, como sucede en el artículo bien documentado y valiente en sus juicios de Emilio de la Rosa sobre las «adaptaciones animadas» del *Quijote*, pero cuya siguiente afirmación parece escrita para ilustrar la paradoja que exponía Stam: «Si la versión australiana peca de vacía y de exceso de licencias con respecto al original, la serie dirigida por Cruz Delgado y titulada *Don Quijote de la Mancha* (1978), peca de lo contrario, de un seguimiento al pie de la letra del texto de Cervantes, olvidando un mínimo de imaginación» (1998: 112).

6 Véase, por ejemplo, el trabajo de Pilar Nieva de la Paz (2001: 257, 265 y 267) o el de Annegret Thiem, para quien «el guión de *El perro del hortelano*, que es, a nuestro parecer, una adaptación bastante fiel de la versión original lopesca, se caracteriza, sin embargo, por ciertas modificaciones del texto original» (2009: 51). Ambos artículos contienen numerosos elementos valiosos, pero si nos fijamos en la cita del último, el «bastante fiel» ya delata que nos hallamos ante una perspectiva desconcertante, porque, entonces, ¿se trata de una cuestión cuantitativa? ¿Es «graduable» o «mensurable» esa «fidelidad»? Y si es así, ¿quién determina cuál debe ser el porcentaje y cómo se calcula? El que haya una inmediata adversativa y se aluda a «modificaciones» revela el bucle metodológico al que aboca este prisma. ¿Cómo no habrían de efectuarse cambios en el trasvase al cine? Las palabras que antes recordamos de Alonso Veloso dejan bien claro que estos son consustanciales a la operación misma de adaptar.

A esto habría que sumar un matiz que añade un poco más adelante, y que permite apuntalar la idea de que nadie sabe en realidad qué se entiende por «fidelidad»:

Muchas veces se dice que esta versión [la de Cruz Delgado] es la más fiel al original, pero no es cierto, ya que esa supuesta fidelidad se refiere a la servidumbre que la serie tiene con respecto al texto, olvidando dar su propia visión de la novela y, desde luego, sin profundizar en absoluto en lo que Cervantes no escribe pero refleja en sus personajes o en sus aventuras. Fidelidad en este caso es la mayor traición a unas ideas que no necesitan seguir el texto para poder plasmarse (1998: 112).

Al margen de que parece olvidarse que es al público infantil al que va dirigida principalmente una serie de animación como esa, creo que la idea hacia la que se desliza la objeción es la del «espíritu» del texto, forma relajada de la exigencia de «fidelidad» sobre la que ya intenté alertar en otro lugar (Malpartida 2018c: 26–27) y que tal vez lleve, en realidad, a aplicar a este campo de estudio formas sucedáneas de los *Ghostbusters*.

Si nos fijamos en estudios de tipo panorámico, parece evidente que la denominación «áureo» del período literario que nos ocupa, de signo antonomástico y acuñado en torno al concepto de «supremacía» (Lara Garrido 1997: 35), ha provocado un mayor efecto de este callejón sin salida. El «oro» es el máspreciado metal y ha dado lugar a auténticas «fiebres» en su búsqueda; si una literatura lo ha alcanzado, se parte del presupuesto de que sus versiones degradan la calidad «metalúrgica», como si fueran una aleación; de hecho, hay también una «Edad de plata» en la literatura española según la historiografía (Mainer 1981), y supongo que, desde esta perspectiva, habríamos de exigirles películas de un segundo nivel de excelencia. Perdónese el tono de chanza, pero no se me ocurre otro modo de abordar esta absurda pugna que apela al asunto del canon, cuando el de la literatura y el cine se han conformado de muy diferente modo (Lozano 2014: 807–808).

Es así en los trabajos de conjunto donde sale a relucir en mayor medida la jerarquización de ambas artes, dado que se están cotejando varias obras canónicas de un mismo período, que tienen en común la pertenencia a un corpus considerado de la más alta alcurnia, con sus versiones a otro medio artístico en diversas épocas e inflexiones. Por ejemplo, dos investigadores

a los que he seguido siempre con interés, y que son responsables de excelentes trabajos, emplean este enfoque cuando acometen una panorámica de las adaptaciones áureas, dado que este corpus de obras atrae hacia sí al *fidelity criticism* en sus más genuinas (y contradictorias) manifestaciones. Me refiero a Antonio Santamarina (2002) y a Rafael de España (2003), que en dos artículos dedicados al tema deslizan a menudo los sintagmas jerarquizantes de la citada corriente crítica. Ambos coinciden en que el saldo de la literatura áurea llevada al cine es negativo, pero Santamarina apela a menudo a la «creatividad» como factor esencial para juzgar méritos y deméritos de las diferentes películas, en tanto que España parte de «premisas un tanto frustrantes» y llega a lamentar, de entrada, «no sólo el escaso número de escritores adaptados, sino la completa remodelación a que han sido sometidas sus obras» (2003: 35). Así, por ejemplo, el primero destaca en *El Buscón* de Berriatúa, no sin antes señalar algún defecto, que se trata de «una relectura personal y creativa del texto», y que se desliza «en sentido contrario a la perspectiva “señorial” y de clase del relato» de Quevedo, llegando a «enfrentarse de manera abierta a la obra original para proponer una visión personal de la misma y, en cierto modo, de la picaresca» (Santamarina 2002: 180–181); y echa en falta en el *Lazarillo* de Fernán-Gómez y García Sánchez «una relectura más osada de la obra» (2002: 180). En cambio, España se queja una y otra vez de que poco quede de los textos literarios adaptados y celebra, por contra, que *El perro del hortelano* de Miró sea «respetuosa con el original» (2003: 49).

El auténtico problema de la supuesta «fidelidad» o «infidelidad» como brújula para evaluar una adaptación no es, desde luego, alguna aparente contradicción como en la que parece incurrir Santamarina cuando, en contra de sus principios, señala como demérito del *Lazarillo* de Fernández Ardavín que «trastoca radicalmente el sentido original del texto» (2002: 178). No es que esté aplicando un doble rasero, pues las múltiples alteraciones introducidas en ese filme no proceden de la libertad creativa, sino de la ideología impuesta desde una dictadura, y más en particular porque la película «no es solamente un vehículo de adoctrinamiento católico, sino una llamada a respetar el orden social imperante» (Cruz-Cámara y Kaplan 2002: 42). La dificultad reside, en realidad, en que no hay manera de determinar, como estamos comprobando repetidamente en este estado

de la cuestión, en qué consiste esa pretendida «fidelidad», de forma que el criterio está viciado *ab ovo*. No hay que ir muy lejos para comprobarlo: *El Buscón* de Berriatúa es para Santamarina, como acabamos de advertir, un ejercicio de suma creatividad que llega a subvertir el sentido del texto de Quevedo, en tanto que para España, tasador de «fidelidades», «se acerca al original con bastante respeto» (2003: 46). Es más, cuando se apela a la cantinela de la «fidelidad» o el «respeto» (que, no lo olvidemos, son términos de filiación moralizante), ¿es en sentido unívoco, es decir, un filme es mejor por ser más «fiel» al texto de partida? Para el *fidelity criticism*, desde luego que sí, pero prueba de la poca consistencia de esa ofuscada detección de «mentiras y alteraciones», como la definía Wolf (2001: 21), es que la adaptación de *El Buscón* es juzgada negativamente por España aun siendo, en su opinión, bastante «fiel» a su fuente literaria.

Otro reproche habitual es mostrar como una falta del texto fílmico lo que ya es una característica intrínseca del propio texto literario. *El Buscón* cinematográfico vuelve a proporcionar el mejor ejemplo en su recepción crítica. Si lo deslavazado o episódico del relato es una de las principales objeciones que ha recibido la película (Galán 1978: 74; Quesada 1986: 42; Santamarina 2002: 180; España 2003: 46), ya habían resaltado los estudiosos de la obra literaria, en la discusión sobre su adscripción a la picaresca, su peculiar estructura, como sintetiza, por ejemplo, Güntert:

La deuda del *Buscón* respecto del género picaresco no resulta, en rigor, tan intensa como a primera vista pudiera parecer. Aun cuando la historia de Pablos presente algunos elementos característicos del modelo inventado por el anónimo autor del *Lazarillo*, tales como la inclusión en el género pseudo-autobiográfico, con el consiguiente empleo de la narración en primera persona, o el comienzo *ab origine* del relato, con la semblanza de los viles progenitores del protagonista, otros rasgos no menos importantes experimentan una modificación o están, sin más, ausentes (por ejemplo, la estructuración de los episodios de acuerdo con el esquema del «servicio a muchos amos», ya que *El Buscón*, «más que sucesión de amos», es «serie de aventuras»). [...] No hallamos, a modo de ilustración, en la obra quevediana, esa subordinación retrospectiva de toda la narración respecto del último acto —bien de conversión, bien de adaptación del protagonista a su medio— que determina el carácter cerrado del relato. La verdad es que la estructura de la narración quevedesca condice más bien con la de un relato abierto, pues concluye con la promesa de una «segunda parte», en que el protagonista muda tierra, pero sin abonar su suerte (2006: 149–150).

Oportunamente indica Güntert que hay incluso investigadores, como Maxime Chevalier, para quienes, «más que una novela, *El Buscón* es una miscelánea de fragmentos agudos» (2006: 150). Sin llegar a ese extremo, se ha señalado, en mayor o menor medida, una cierta desorganización, pues «Quevedo no parece poseer esa capacidad de imaginar mundos exentos de los que emerge la ilusión de vida —es decir: novelas—; pero sí la de recrear “situaciones”, “cuadros”, “escenas”, “tipos” que se engranan entre sí algo desmañadamente» (Jauralde 1990: 22). Hasta un crítico que defiende su trabazón ha de admitir «la opacidad inicial de la relación entre los distintos elementos narrativos» y apela a que «la variedad de mensajes de que es capaz *El Buscón* tiene como pre[r]requisito la preliminar confusión momentánea del lector. Sin equívoco inicial no habría solución final» (Díaz Migoyo 1978: 173).

Nótese, pues, que al texto literario sí se le «perdona» incluso confundir al lector; en cambio, su versión cinematográfica es condenada por ello. Esta es, por tanto, una variante paradójica (o inversa) del *fidelity criticism*. ¿Tendría la adaptación filmica que alterar o «soldar» la propia estructura de la obra fuente? Volvemos entonces al callejón sin salida del adaptador: si enmienda la plana es acusado de desvío; si mantiene esa peculiaridad, es acusado de no «mejorar» el texto en el que se basa.

Hay también, por fortuna, quienes defienden el carácter episódico del texto audiovisual:

*El Buscón* está narrado de una manera muy libre y audaz y, en muchos momentos del filme, da la sensación de ser un carrusel de imágenes desbordantes en el que debemos prestar igual atención a los personajes que están en primer término diciendo sus frases como a lo que está sucediendo en el fondo del plano (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 16).

Además, el propio director, Luciano Berriatúa, declaraba en una entrevista a los citados investigadores que el filme «no tenía una estructura narrativa. Eran cuadros separados casi a hachazos» (2010: 24), y respecto a la última parte, «en la representación teatral que hay en *El Buscón* lo que quería es que los mismos actores que estaban en el resto de la película se metieran en ese juego caótico» (2010: 25), así que se trata de soluciones deliberadas. Díaz Migoyo se refería, sin considerarlo una tacha de

Quevedo, a la «confusión», y el propio cineasta habla de «caos». Esta otra cita lo pone de manifiesto de modo aún más explícito: su película «no está diseñada para el público, sino para romper con una tradición de cine, en la cual, por ejemplo, la estructura no tiene crestas dramáticas, ni desarrollo psicológico de personajes, ni emociones que vayan avanzando a lo largo de la historia» (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 26). En consecuencia, lo que no parece ser, como hemos comprobado, un demérito de Quevedo, sino una apuesta estructural, tampoco debería imputársele al adaptador.

Un último problema de enfoque crítico que conviene examinar es la descontextualización a la hora de enjuiciar estas adaptaciones. Un ejemplo de esta tendencia es el artículo de Luisa Shu-Ying Chang sobre el *Lazarillo* de Fernández Ardavín, acercamiento de tipo inmanentista, con incidencia en el lenguaje fílmico y la supuesta impronta «autorial» de su realizador. Así, insiste en que es el director quien imprime su huella ideológica, moderando «el aspecto negativo de la Iglesia», como si esa no fuera una imposición externa del Régimen, y llega a preguntarse: «¿Acaso podría ser el ideal del director plantear un mundo cuajado de esperanza dentro de esa sociedad llena de falsedad?» (2002: 517). Si acudimos al revelador cotejo de Ángel Acosta Romero entre las principales decisiones tomadas en el filme y la versión depurada del *Lazarillo* de 1573, se puede afirmar que «la película no sólo matiza la crítica anticlerical, como hizo la Inquisición en su versión expurgada, sino que la elimina totalmente» (1998: 19). No se trata, por tanto, de las buenas intenciones del director, sino de una auténtica «reapropiación política del texto literario» (Cruz-Cámara y Kaplan 2002: 36). Además de soslayar estos componentes decisivos del contexto de producción, Shu-Ying Chang termina por dictaminar que la película aventaja al texto literario, ya sea porque la obra literaria «se escribe con un lenguaje sencillo y espontáneo», mientras que «el lenguaje del cine que desarrolla Ardavín es mucho más rico y cambiante en sentido lato» (2002: 519), o porque «todas estas secuencias por medio del arte fílmico y la construcción del espacio serán lo que aventaje el director de cine al escritor para interpretar lo que una novela no puede exponer a través del lenguaje escrito» (2002: 521). Esto se debe a que había partido (apoyándose en un crítico falangista, Fernández Cuenca, incondicional defensor,

como es lógico, de una adaptación que se alinea con los principios de la dictadura franquista) desde presupuestos del *fidelity criticism*, de ahí que la jerarquización, según la cual hay que dictaminar el «ganador», termina aflorando en un sentido o en otro. Como bien explica Barbara Zecchi, «a fin de cuentas, el “*auteurist approach*” difiere del “*fidelity criticism*” sólo en la superficie, puesto que las dos aproximaciones circunscriben su estudio a cuestiones de fidelidad» (2012: 30).

Cito el caso de Shu-Ying Chang porque se trata de una excelente investigadora, como el resto de autores que he recordado en este estado de la cuestión, y le debemos, por ejemplo, uno de los mejores trabajos sobre el *Pascual Duarte* de Ricardo Franco precisamente porque sí atiende a las peculiaridades de la producción, en especial la censura (2006a: 76–78). Por otra parte, cuando aborda más adelante otra versión audiovisual del Siglo de Oro español, el *Quijote* cinematográfico de Gutiérrez Aragón, no siente la necesidad de tasar «fidelidades» y sus resultados son mucho más convincentes (2006b).

Este ejemplo del *Lazarillo de Tormes* entendido como una relectura personal (y bondadosa u optimista) de Fernández Ardavín, cuando se concibe en realidad desde los principios rectores de una dictadura, revela que una adaptación al medio audiovisual no es un elemento aislado, sino que dialoga con el texto de partida desde un contexto que incorpora sus propias pulsiones. Ese cruce es el que debe analizarse como punto de partida para que el estudio tome adecuado cauce. Recordar *quién* (y *para quién*) adapta, que arrastra consigo la idea del *cuándo*, es imprescindible si se quiere abordar el *qué* se adapta. Y ese *quién*, en cine, es un necesario *quiénes*, de acuerdo con factores colectivos que incorporan a numerosos agentes externos, en la realización y en la producción, de forma que el concepto de «autoría» se diluye por lo general<sup>7</sup>. El lenguaje cinematográfico o las supuestas intenciones (pretendidamente individuales) del nuevo creador no explican por

7 Esto no es óbice para que acuñemos útiles términos como el de «cine independiente» o teorías como la «política de los autores», pero siempre con las debidas reservas, sobre todo si comparamos el cine con la literatura, cuyas industrias son bien diferentes. Recuérdese simplemente el caso de Orson Welles, por citar un ejemplo relacionado con el asunto que nos ocupa: su continua pugna con los estudios dejó una ristra de proyectos frustrados como el *Quijote* (al que ahora accedemos mediante una pirueta «completista» que se realizó en 1992), y cuando rodó adaptaciones de Shakespeare lo tuvo que hacer en franca oposición a quienes las

sí mismos los procedimientos de adaptación, que deben tasarse de acuerdo con variables genéricas, ideológicas y estéticas que proceden del contexto de producción.

### 1.3. Nuevas miradas

Como acabamos de comprobar, a menudo la crítica exige que estas adaptaciones se parezcan más al texto fuente y pretende, además, que se emprendan más proyectos. Lo que propongo, como necesario punto de partida, es que no nos quejemos del número de adaptaciones ni de cómo se han hecho, sino que analicemos las que se vayan produciendo y expliquemos por qué se han hecho así. Las películas, dado su carácter colectivo y su contexto de producción más complejo (para bien o para mal), cuando adaptan un texto literario, adaptan también ese mismo contexto de producción y dicen de su época tanto o más que de la época en que surgió el texto literario. Como sintetiza Marc Ferro, «cualquier film tiene, como todo producto cultural, toda acción política o toda industria, su historia, que es Historia» (2000: 25). Y según la aplicación de Robert Stam a las relaciones entre la literatura y el cine, «la adaptación es un trabajo de reacentuación, donde una obra fuente es reinterpretada a través de nuevas retículas y discursos», de ahí que «cada retícula, al revelar aspectos del texto fuente, también revela algo sobre los discursos del ambiente en el momento de la reacentuación» (2014: 108). Como señala Gonzalo Pontón en su presentación del libro de Alba Carmona, «no existe un solo vector ideológico en los criterios de adaptación», que «no viene necesariamente determinado por la obra de partida» (2020: XV).

En consecuencia, las protestas por la falta de adecuación a la fuente literaria carecen de sentido. Se adapta un personaje, algún rasgo argumental,

---

financiaban y dejando por el camino numerosas concesiones, no ya las consustanciales a cualquier proceso de elaboración fílmica, sino de montaje final muy alejado de sus pretensiones «autorales», como ya le sucedió desde *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942).

se reajustan ideas (a veces de manera torticera, es cierto, pero eso es consustancial a la propia operación de *adaptar, transponer, trasvasar, reescribir* o como queramos llamarlo) o se modernizan o reubican las tramas, y en esas técnicas se es mucho más severo con el cine, cuando es precisamente al séptimo arte al que más se le debe permitir por su propia naturaleza colectiva y proteica. De literatura a literatura, el cambio no es notado como algo irrespetuoso; de literatura a cine, se impone el criterio sancionador.

Llegamos así, en esta recapitulación, a una llamativa paradoja: la crítica de urgencia, la que tenía el objeto de estudio fresco, solía ser visceral porque le faltaba perspectiva; la de largo recorrido, la investigadora, podía sopesar mejor pero ya no tenía el objeto de estudio cerca y se veía obligada a recurrir a la memoria. Esto se puede superar con la mayor accesibilidad a ese objeto de estudio, en plena era digital, y con un cambio también en la amplitud de miras.

Solventar ambos problemas es la principal tarea que se impone en el futuro. Para ello, resulta decisiva la influencia metodológica de estudios pioneros que comenzaron a dar sus frutos a partir de los 90 como los de Urrutia (1984) y Peña-Ardid (1992) (que marcan, por ejemplo, el excelente acercamiento, ya reseñado, de Alonso Veloso), o los de Utrera, este último aún con ribetes del *fidelity criticism* (por citar un ejemplo de nuestro ámbito de estudio, 2001: 1286 y 1294), pero de indudable efecto positivo. Junto a otros estímulos críticos, dejaron su impronta, por ejemplo, en los excelentes trabajos de Virginia Guarinos (1996), Simone Trecca (2011) y Duncan Wheeler (2012) sobre teatro y cine.

Es necesario mencionar asimismo los libros de José Luis Sánchez Noriega (2000) y Sergio Wolf (2001), que por la vía, respectivamente, del manual académico y del ensayo, generaron pautas metodológicas de gran calado para las nuevas generaciones de investigadores. Los trabajos emprendidos por José Antonio Pérez Bowie con especial atención a los condicionantes de producción, que trazan una suerte de historia de las adaptaciones, abarcando las fases de la posguerra (2004), los cincuenta (2010) y el tardofranquismo (2013), alertaron de manera efectiva y precisa sobre la necesaria contextualización que propugno aquí. Este panorama diacrónico puede completarse, además, con la Transición y las décadas de los ochenta y los noventa mediante la monografía de Antoine Jaime (2000). Además,

los acicates de los citados Robert Stam (traducido al español por Lauro Zavala en 2014) y Barbara Zecchi (2012) a la hora de abandonar la crítica tradicionalista apuntalaron decisivamente este cambio de orientación.

Por otra parte, si el reajuste de Urrutia hacia la semiología desde los 80 y el de Peña-Ardid hacia la narratología comparada desde los 90 ampliaron el horizonte, han fructificado posteriormente nuevas corrientes emparentadas que han ido cimentándose en conceptos más recientes, beneficiados por la idea de los *cultural studies*, como el de *transmedia*, consustancial al propio cine (Mirizio 2015: 95). Peña-Ardid ha llegado incluso a referirse, con habilidad designativa, a un «mapa transtextual» (2020: 98) para caracterizar las múltiples sugerencias artísticas que concurren en la elaboración de un filme. En particular, la *mitocrítica*, que ha empezado a consolidar términos como «más allá de la adaptación» o «reescritura» desde el propio título de sus trabajos, según la propuesta de Pardo García a propósito de la obra cervantina (2011 y 2013), puede propiciar una saludable mirada alejada de prejuicios y jerarquizaciones artísticas, como ha demostrado Bonilla Cerezo en un extenso artículo sobre un peculiar *Quijote* animado (2015).

De este cambio de paradigma, cuyos principales hitos he procurado trazar (citando especialmente los ejemplos de mayor incidencia en las relaciones del audiovisual con el Siglo de Oro), se han nutrido y beneficiado, sorteando los escollos de la crítica tradicionalista, tres jóvenes investigadores cuya producción se ha centrado recientemente en el tema que nos ocupa, y que constituyen la última parada del presente estado de la cuestión. Me refiero a Manuel España Arjona, Alba Carmona y Victoria Aranda Arribas, cuyas tesis doctorales sobre la literatura áurea española y el audiovisual distan solo cuatro años entre sí (las han defendido en 2017, 2018 y 2021, respectivamente)<sup>8</sup>, y que han aportado varios de los mejores estudios sobre la picaresca (España Arjona 2015, 2017a, 2017b, 2018), la comedia nueva (Carmona 2015, 2020; Carmona y Boadas 2016) y la novela corta (Aranda Arribas 2019, 2020a, 2020b, 2021a, 2021b) de nuestra literatura del Siglo de Oro y sus adaptaciones al cine y a la televisión.

8 Excluyo de la nómina a Yolanda López López, cuya tesis doctoral es de 2015, porque sus trabajos (y en particular su libro *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva* de 2017) entroncan más con la historia (su mentor fue el profesor Ángel Luis Hueso Montón) que con la filología.

El primero de ellos, España Arjona, influenciado actitudinalmente por Robert Stam y metodológicamente por Sánchez Noriega y Wolf (España Arjona 2017a: 51–57; 63–66), ha entendido perfectamente que un abigarrado conjunto de fuentes literarias como el de la picaresca no puede abordarse desde la abstracción, sino cercando el objeto de estudio. En consecuencia, dedica a la serie televisiva *El pícaro* (Fernando Fernán-Gómez, 1974) una segmentación comparativa de gran precisión como la que propugnaba Sánchez Noriega en su conocido manual (2000: 138–140), con abundantes tablas comparativas entre los textos literarios y el audiovisual. Del mismo modo ha emprendido el análisis del corpus textual que dio lugar a *Las Pícaras* (1983), serie de evidente menor calidad, pero que ha estudiado de manera «desprejuiciada» desde las peculiaridades de su contexto de producción (2015: 351–357) y la diversidad de sus artífices (2017b y 2018).

Por su parte, la impecable orientación metodológica de Carmona se revela en el excelente prólogo de su maestro, Gonzalo Pontón, a su libro panorámico, donde alerta sobre la necesaria contextualización (Carmona 2020: XV) y se percibe la amplitud de miras, lejos de corsés tradicionalistas, que la autora ha desplegado admirablemente en sus trabajos. Véase, por ejemplo, el número que coordinó del *Anuario Lope de Vega* sobre «La escena y la pantalla. Lope hoy», al frente del cual se llama la atención sobre lo erróneo de «ideas que aún se utilizan para valorar cualitativamente las relecturas de obras clásicas, por ejemplo las vinculadas con nociones como “fidelidad” o “lealtad”» (Carmona *et al.* 2018: 3), en lo que insiste, de manera consecuente, uno de los trabajos incluidos en ese monográfico, la sugerente apuesta pedagógica de Duncan Wheeler (2018: 277).

Por último, Aranda Arribas ha dedicado una intensa labor exegética a la novela corta y el audiovisual desde presupuestos metodológicos que lleva practicando su mentor académico, Rafael Bonilla Cerezo, durante más de dos décadas. No es de extrañar, por tanto, que en sus trabajos se perciba la minuciosidad de la ecdótica, en la que es consumado especialista su maestro, de forma que ha iluminado su objeto de estudio con un rigor que ha deparado estupendos resultados, ya sea, por ejemplo, en su mirada panorámica (Aranda Arribas 2020a) o en sus asedios a adaptaciones televisivas tan diversas como la ignota serie *Los hombres de cristal* de 1966 a partir de «El licenciado Vidriera» (2021) o el capítulo que se dedicó en

*Las pícaras* a Castillo Solórzano (2019), entre otras muchas posibilidades que demuestran su exhaustiva labor de documentación.

Se revela así, por una parte, que el enfoque alejado del *fidelity criticism* puede aportar valiosas exégesis nuevas, y, por otra, que el corpus es más extenso de lo que se ha pensado, cuando lo habitual era dedicarse solo al *Quijote*, al *Lazarillo* y a muy determinadas obras de Lope, terna que ha copado un alto porcentaje de la producción investigadora hasta la reciente irrupción de estos estudiosos. La incorporación de la ficción televisiva, merced a su mayor accesibilidad mediante plataformas digitales, les ha permitido ampliar el objeto de análisis; a la vez, dicho incremento de casos ha facilitado el reenfoque hacia modos más precisos de abordar las adaptaciones, con cotejos directos y minuciosos, alejados ya de las abstracciones y vaguedades en que se ha incurrido habitualmente en este campo de estudio.



## Palabras

### 2.1. *El Buscón* (1979) de Luciano Berriatúa como crisol de textos

Comienzo por este caso porque, como ya se ha advertido en el estado de la cuestión, es una adaptación bastante menospreciada por el prurito de compararla con su fuente literaria, cuando es, en realidad, un auténtico filón para estudiar el trasvase que se produce desde un clásico del Siglo de Oro al cine. De hecho, sorprende que se acusara a Berriatúa de indolencia por no estudiar la novela de Quevedo «profundamente y en todos sus aspectos», y por obrar con un «parecer superficial» (Gómez Mesa 1978: 219–220), cuando no solo adapta *El Buscón*, sino que incorpora al entramado verbal de la película otros textos de Quevedo y de autores tan variados como Ariosto o Lope de Vega. Tal vez la indolencia proceda entonces del crítico, que no coteja con la «profundidad» que reclama al cineasta, de modo que le pasa inadvertida la compleja «imitación compuesta» (Lázaro Carreter 1979) que practica Berriatúa.

El primer caso de «texto migratorio» –feliz denominación de Teresa González Arce (2004) aplicada a *La lengua de las mariposas*– que incorpora el cineasta no se hace esperar: en los títulos de crédito iniciales suena una preciosa canción compuesta por July Murillo e interpretada a la vihuela por José Rey; en ella, Ana Belén (que encarnará un papel en el tercio final) da voz a la letrilla satírica de Quevedo “Poderoso caballero es don Dinero”, dividida en tres segmentos que aparecerán estratégicamente al principio, mitad y final de la película, a modo de *leitmotiv*. La distribución es la siguiente: en la primera sección, se reproducen las estrofas 2 (“Nace en las Indias honrado”) y 5 (“Mas ¿a quién no maravilla”); en la segunda, la estrofa 9 (“Nunca vi damas ingratas”); en la tercera, las estrofas 4 (“Son sus padres principales”),

de nuevo la 9 y finalmente la 10 (“Más valen en cualquier tierra”). Como variaciones homogéneas, el estribillo tiene siempre un bis y antes de que empiece incorpora una exclamación:

Nace en las Indias honrado,  
 donde el Mundo le acompaña;  
 viene a morir en España,  
 y es en Génova enterrado;  
 y pues quien le trae al lado  
 es hermoso, aunque sea fiero, [¡ay!,]  
*Poderoso Caballero*  
*Es don Dinero.* [Bis]

Es tal la popularidad del poema que se ha musicado en múltiples ocasiones<sup>1</sup>. La versión más célebre es la de Paco Ibáñez, quien la había lanzado antes del filme de Berriatúa, concretamente en forma de *single* en 1968 con el título de “Don Dinero” y acompañada en la cara B por “Andaluces de Jaén”, con letra de Miguel Hernández (Sonoplay). Ambas formaron parte del LP *La poesía española de ahora y de siempre*, donde se incluyeron otras dos canciones con letras extraídas de Quevedo, “Romance satírico” y “Es amarga la verdad”. En “Don Dinero”, el conocido cantautor enfila con gran velocidad varias de las estrofas en solo dos minutos y veintidós segundos.

Menciono estos datos porque la precipitada acusación de indolencia se topa, de entrada, con que Berriatúa, aun pudiendo haberse contentado con adquirir los derechos de la versión de Paco Ibáñez, encargó, sin embargo, una *ex profeso* para poder incorporarla de forma estratégica en varias ocasiones en su filme, donde suena en total durante más de cinco minutos. Pero lo más importante es la función que ejerce la canción: no solo genera una *cornice* musical y conecta con el propio Quevedo, poniendo a dialogar

1 Por citar dos ejemplos muy diferentes, lo hicieron José María Gallardo del Rey a la guitarra, con voz de la *mezzosoprano* Teresa Berganza, en 1995 (se incluye en el disco *50 años no es nada* y solo se cantan las cuatro primeras estrofas del poema), y Javier Limón, con voz de José Mercé, en 2017 para los títulos de crédito finales de la película *Oro* de Agustín Díaz Yanes (en este caso, solo se incorporan las tres primeras estrofas, con la adición de “Dinero, maldito seas” como amargo broche, de acuerdo con el tema del filme sobre el mito de El Dorado).

el poema con la novela y destacando el afán monetario de los personajes, sino que la sitúa también a la mitad del relato para reforzar el episodio de las monedas que contaba Pablos una y otra vez golpeando la mesa para que las oyera doña Berenguela tras el fino tabique y lo creyera rico (II, 5). Por eso se elige, en ese punto, la estrofa que destaca a las «damas ingratas / a su gusto y afición, / que a las caras de un doblón / hacen sus caras baratas». No se trata, por tanto, de un simple homenaje musical al autor literario, sino que funciona en conjunción con la historia y emplea un motivo común (las monedas) para vincular ambos textos, el poético y el novelístico: «Era de ver cómo, en creyendo que tenía dinero, me decían que todo me estaba bien» (Quevedo 1992: 251)<sup>2</sup>.

Por si esto fuera poco para ir advirtiendo que la adaptación de Berriatúa dista mucho de ser contentadiza, no es esa la única incorporación de otro texto de Quevedo que hay en el filme, ya que he localizado hasta cuatro más, que no se yuxtaponen, sin más, en el entramado del guion, sino que son engastados con gran idoneidad narrativa.

Sorprende, así, lo hábilmente que se ha deslizado un pasaje del *Sueño del infierno* para componer un diálogo entre los padres de Pablos:

- 2 Empleo esta edición para el cotejo porque sigue la de Lázaro Carreter (Salamanca, CSIC, 1963), que «fue el primer investigador en la historia crítica del *Buscón* que tuvo en sus manos las cuatro versiones», de forma que el suyo «fue el *textus receptus* durante una veintena de años, reproducido por todas las ediciones escolares y eruditas que vieron la luz en ese tiempo» (Rey 2007: XIV-XV), y que constituye, por tanto, el texto que empleó Berriatúa para elaborar su guion. A pesar de que «en los últimos años parece haberse abierto una nueva etapa en la historia del *Buscón*», con preferencia por «el manuscrito B, la nueva vulgata» (2007: XV), hay que tomar como punto de referencia la edición que manejó el cineasta, o las variantes podrían deberse a que estamos comparando con otra fijación textual.

<p align="center"><b>Texto literario 1</b> <i>El Buscón</i></p>	<p align="center"><b>Texto fílmico</b> <i>El Buscón (L. Berriatúa)</i></p>
<p>–Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? Unas veces nos destierran, otras nos azotan y otras nos cuelgan, aunque nunca haya llegado el día de nuestro santo. No lo puedo decir sin lágrimas —lloraba como un niño el buen viejo, acordándose de las veces que le habían bataneado las costillas—; porque no querían que, adonde están, hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros (Quevedo 1992: 101).</p>	<p>–Padre de Pablos: Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? No lo puedo decir sin lágrimas [se levanta la ropa y vemos en plano de detalle cicatrices en sus costillas]. Porque no querían que hubiese otros ladrones más que ellos y sus ministros.</p>
<p align="center"><b>Texto literario 2</b> <i>Sueño del infierno</i></p>	<p>–Madre de Pablos: ¿Eso quieres para tus hijos? ¿Un cuerpo que de tan molido no se tenga en pie? Brujos han de ser, o alquimistas.</p>
<p>Éstos son los boticarios, que tienen el infierno lleno de bote en bote, gente que como otros buscan ayudas para salvarse, éstos las tienen para condenarse. Éstos son los verdaderos alquimistas, que no Demócrito Abderita en el <i>Arte Sacra</i>, ni Avicena, Geber, ni Raymond Lulio, porque ellos escribieron cómo de los metales se podía hacer oro, y no lo hicieron ellos; y si lo hicieron, nadie lo ha sabido hacer después acá; pero estos tales boticarios, del agua turbia (que no clara) hacen oro, y de los palos; oro hacen de las moscas, del estiércol; oro hacen de las arañas y de los alacranes y sapos; y oro hacen del papel pues venden hasta el papel en que dan el unguento (Quevedo 1993: 227).</p>	<p>–Padre de Pablos: ¿Alquimistas? Comerciantes, boticarios: esos son los verdaderos alquimistas y no Demócrito ni Raimundo Lull. Ellos escribieron cómo de los metales se podía hacer oro, y no lo hicieron ellos; y si lo hicieron, nadie lo ha sabido hacer después acá. Pero los comerciantes, del agua turbia hacen oro, y de los palos; oro hacen de las moscas, del estiércol; y oro hacen del papel, pues venden hasta el papel en que dan el unguento.</p>

Resulta muy lograda la fusión del texto de los *Sueños* con el parlamento de *El Buscón*, gracias a que se inserta una réplica de la madre (de cosecha propia y con estratégica mención a los alquimistas para enfilasr oficios, como gustaba a Quevedo) que funciona como eficaz bisagra entre turnos. Así, el procedimiento, emparentado con la «imitación compuesta», que corría «el riesgo previsto por Séneca: [...] que resultara un zurcido inhábil» (Lázaro Carreter 1979: 96), sortea el peligro de que se le noten las costuras. Ya había advertido Francisco Ayala, a propósito de *El Buscón*, lo siguiente: «este nos ofrece en su novela, igual que en *Los sueños*, el mundo como mero espectáculo que el lector enfrenta con marcada distancia, y en el que no participa de manera alguna» (1960: 161–162), de ahí que el trasvase entre ambos textos, por razones «tonales», sea más sencillo, sobre todo si se trata de una relación de oficios.

Por otra parte, la referencia a los alquimistas importada de la segunda fuente se debe, en palabras del propio Berriatúa, a su «interés por el cine expresionista alemán. En él, hay magia, elementos alquímicos, el ocultismo, en películas como *El Golem* o *Las tres luces*. En España, nadie se ha ocupado de la alquimia. Era algo mal visto y casi prohibido» (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 22). De hecho, su primer cortometraje, de 1971, se llamó *El alquimista*, y no abandonó esa afición como resorte argumental, pues llamó, por ejemplo, *Alquimia* en primera instancia al corto *La dama del bosque* (1989), que «es la historia de un boticario que piensa que ha descubierto el elixir de la inmortalidad a partir de elementos de alquimia griega» (2010: 36). Así, puede decirse, como apuntan Miguel Borrás y Úbeda-Portugués, que

todas las películas, guiones y muy probablemente todas las actividades creativas de Luciano Berriatúa están en relación con la alquimia. Desde sus primeros cortos, *El alquimista*, *Duma el silencioso*, y los largometrajes *El ojo de la noche*, *El Buscón* o *La maldición de Horus* son filmes que deben un tanto por cierto elevado a esta cultura del saber oculto (2010: 63).

Pero no se trata solo de la alquimia, porque Berriatúa, además, conoce *Los sueños* hasta el punto de que es el resorte que lo condujo a Quevedo, pues, preguntado por Miguel Borrás y Úbeda-Portugués sobre esta adaptación, respondió lo siguiente, citando *Las zahúrdas de Plutón*:

Accedo simplemente a ello a través de la idea de la muerte, y con una frase de Quevedo que dice: “¿A qué volvéis los ojos que no os acordéis de la muerte? Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que envejece y hasta el sueño que cada noche os acuerda de la muerte, retratándola en sí”. Esa frase de Quevedo me mete de lleno en la obra (2010: 28).

El siguiente texto quevediano que emerge es una jácara, y de nuevo hay elementos de engarce con la novela (la mención común a los pasteles «de a cuatro», entiéndase, maravedís, en I, 7 y II, 4; y a Domingo Tizado en III, 10):

Con las manos en la masa  
está Domingo Tizado,  
haciendo tumbas a moscas  
en los pasteles de a cuatro

(Quevedo 1971: 1208–1209).

La broma antropofágica (Ricapito 1987) convoca el texto de la jácara porque la ama, tras la burla del blasfemo «pío, pío», reprende al protagonista diciéndole: «No hables, Pablos, en germanía, que has de salir con cardenales, y no píos». Se trata de un turno de invención propia muy oportuno, porque remata el humor quevediano, al reubicar la dilogía de *cardenales*<sup>3</sup>. Y se aprovecha así para introducir la jácara, relacionada con el lenguaje de germanía o el «discurso rufianesco» (Alonso Veloso 2006: 32), en boca del pastelero, quien la canta mientras (precisamente) amasa un pastel. Como este le había estafado, Pablos se venga de él robándole uno de sus pasteles de carne, mientras que en la novela el hurto era a un confitero

3 En la novela aparece en I, 1: «salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron docientos cardenales; sino que a ninguno llamaban “señoría”» (1992: 98). Y en I, IV: «estudiando, podría ser cardenal, que, como estaba en su mano hacerlos, no lo tenía por dificultoso» (1992: 204). Se trata, por tanto, del empleo de una dilogía de libro (en el *DLE* sirve para ejemplificar el recurso estilístico), destacada por Spitzer entre los juegos verbales del autor (1991: 134 y 138). Esto revela el exhaustivo conocimiento que Berriatúa tenía del texto literario, ya que la incorpora con especial gracejo en otro segmento del relato, asociándola al «pío», sin que se noten las costuras: el cineasta zurce a Quevedo con el propio Quevedo.

al que no conocía, y el objeto, «un cofín de pasas» (Quevedo 1992: 156)<sup>4</sup>. Berriatúa es tan fino hilando el guion, tanto en las acciones como en los diálogos, que hace decir a Pablos, antes del robo: «Pastelero, ¿cuánta carne de ahorcado has metido en tus pastelillos?», burla en plena consonancia con la jácara que estaba cantando. Téngase en cuenta que «fue Quevedo el que hizo de los pasteles bandera antropófaga» (Gómez Canseco 2004-5: 29), y las alusiones en su obra a que entre sus ingredientes se encontraba la carne humana son abundantes, incluido *El Buscón*, donde el motivo cobra especial mordacidad en la carta de su tío el verdugo, ya que alude al cadáver de su propio padre: «Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro» (Quevedo 1992: 163).

Sus fechorías llevan al Pablos filmico, igual que al literario, a la cárcel, y allí se encomiendan los presos a una oración, que es la *Confesión de los moriscos*, de atribución dudosa a Quevedo:

Yo picador, macho herrado, macho galopeado, me confieso a Dios barbadero y a soneta María tampoco, y al bien trobado san Miguelelajo y al bien trobado san Sánchez Batista, y a los sonetos apóstatas san Perro y san Palo, y a vos padre espertual, daca la culpa, toma la culpa. Vuélvome a confesiar a todos estos que quedan aquí detrás y a vos padre esperetual, que estás en lugar de Dios, me deis pestilencia de mis pescados y me sorbáis dellos, amén Jesús (Quevedo 2007: 526).

- 4 Nótese que el pastelero, en el Siglo de Oro, es quien prepara pasteles de carne, de forma que es oficio bien distinto al del confitero, ocupado del «área dulce». El *pastel*, «composición de masa de harina, manteca y carne picada» (*Aut.*), era lo que hoy llamaríamos «empanada», especialmente la de hojaldre. Estos cambios en el guion revelan el conocimiento que Berriatúa posee del lenguaje de la literatura áurea; no hay que ir muy lejos para obtener otro ejemplo: Pablos dice en el filme, antes de resarcirse de la estafa de los pasteles, que «piensa el ladrón que todos son de su corazón», variante esta última del refrán que procede del siglo XVI (la recogen, por ejemplo, Hernán Núñez y Correas), cuando lo habitual hubiera sido «condición». Que acabe su turno con la siguiente frase: «Por las barbas de santa Ignacia, que tomaré venganza», es ya un corolario humorístico muy del gusto del guionista, que mixtifica con pericia.

El texto, que solo difiere, en boca de los presos, en el cambio de preposición con «por mis pescados», tenía una evidente intención «recta» en su época, dado que está «escrito en los años en que los edictos de expulsión habían comenzado a ponerse en marcha y las primeras expulsiones estaban teniendo curso» (Soto 2019: 127). En cambio, en el filme se incorpora recontextualizado, sin alusión alguna a los moriscos que quedan ridiculizados lingüísticamente en el texto literario, y contribuye a redondear las deformaciones idiomáticas, asociadas a la germanía, y las burlas antirreligiosas de las que hace gala Berriatúa. Por eso emplea, justo cuando Pablos se escapa del calabozo, el «Romance de la vida y muerte de Maladros», del que canta un ciego sus doce primeros versos:

Cante mi germana lira  
 un canto godo y altano  
 de un rufo que fuña y garla  
 rastilla, abocada granos.  
 Lobatón en los verdosos,  
 murcigalero en el garo,  
 polinche de maniblajes,  
 guiñaron en la guisado.  
 Maladros llaman al birlo,  
 de mal-ladrón derivado,  
 gomarra por el baldeo,  
 rodamonte por el garlo [...]

(Hidalgo 1779: 87).

Lo más probable es que Berriatúa accediera al texto por medio de alguna de las antologías que partieron de los *Romances de germanía de varios autores* compilados por Juan Hidalgo (que también compuso algunos de ellos) en el siglo XVII, pues no por casualidad se lee al cabo del título, en versiones posteriores: *Y los romances de germanía que escribió don Francisco de Quevedo*. En cuanto a su funcionalidad, llama la atención el carácter integrador de esta serie de textos áureos, cuya variada procedencia pasa inadvertida para el espectador. Se dota así al relato fílmico de un carácter polifónico, frente al discurso monológico del narrador Pablos en la novela. Haciendo *tabula rasa*, se logra que *El Buscón* conviva con esas otras voces, poéticas y prosísticas, en un ejercicio de imitación compuesta sin parangón

en la historia de nuestras adaptaciones. Insisto en ello porque no se hace esperar la nueva fusión de textos: el mismo ciego, tras recomendarle que se marche a las Indias, continúa cantando, esta vez la letrilla de fray Luis de Escobar «Glosando el Miserere», y nadie diría en primera instancia, por el modo de recitar del personaje, que se trata de un texto diferente al primero:

Clerecía y religiones,  
confiando en privilegios,  
cometen mil sacrilegios,  
y quedan sin puniciones.  
Miserere Nobis

(Castro 1857: 549).

El último de los textos de Quevedo que concurren al filme es el poema «A un hombre de gran nariz», que apenas comienza a recitar el personaje de la actriz de comedias que interpreta Ana Belén, tras un simpático gesto a Pablos, tocándole la nariz mientras pronuncia la palabra, y la barba cuando dice: «Érase un peje espada mal barbado» (Quevedo 1971: 546). Esta vez sí que se trata de un homenaje a través de una de sus más conocidas piezas (en los otros casos puede pasar inadvertido el ejercicio intertextual, no así en este), pero podemos quedarnos en esta parte de la película, su último tercio, dedicado a la dramaturgia, para atender a la integración de tres nuevas obras, estas de Lope de Vega, con las que culmina la migración textual.

En lugar de retomar, sin más, el argumento del capítulo «En que me hago representante, poeta y galán de monjas» (III, 9), Berriatúa amplifica considerablemente el oficio de dramaturgo de Pablos, al que apenas dedica unos párrafos Quevedo. El cineasta incorpora textos de tres comedias de Lope, sin que se cite su procedencia en la película: se trata de *La devoción del Rosario*, *Santa Casilda* y *La mayor corona*.

La primera emerge como prolongación natural de los textos de índole antirreligiosa que antes comenté, pues Cosme, el personaje del gracioso, dice:

El miércoles comencé  
los misterios del rosario,  
y a pesar de mi contrario,  
hasta la oración llegué  
donde Pedro se durmió,

y en aquel huerto tendido  
lo contemplé tan rendido,  
que también me dormí yo

(Vega, 1999a: s. p.).

Los versos están puestos en boca de un comediante, y representan, en lenguaje más elevado, una prolongación de las jácaras y los textos de germanía que justo antes habían aparecido, y con los que se vinculan.

Las otras dos obras son las que cobran mayor protagonismo, y según apunta el propio director, las eligió muy deliberadamente para establecer un contraste que afecta de manera directa al propio personaje de Pablos<sup>5</sup>. Merece la pena, aunque la cita es larga, recuperar sus palabras porque es la única vez en la conversación con Miguel Borrás y Úbeda-Portugués que menciona sus fuentes subsidiarias para componer el guion de *El Buscón*:

Una, *La mayor corona*, está situada en el momento en el que se está expulsando a los moriscos y han sido desterrados los judíos. Esto supone, yendo al pasado, la expulsión de los arrianos en tiempo de los visigodos. La primera reflexión sería: ¿Por qué cuenta Lope de Vega la expulsión de los arrianos en una época en la que se destierra a moriscos y judíos? Para exacerbar al público contra ellos. Está escrita con toda la mala intención del mundo. La otra obra, *Santa Casilda*, curiosamente la que escribía Pablos, es una especie de compensación por lo que está contando: la conversión de alguien musulmán que se hace cristiano. Con lo cual es como decirles: «No, perdónales porque se han hecho cristianos». Aunque sean cristianos viejos, y no sean

- 5 Antes de incorporar largos segmentos en las representaciones teatrales de los personajes, adelanta estos versos de *Santa Casilda* en boca del propio Pablos, como prueba de sus habilidades dramáticas, ante los comediantes a los que pretende asociarse: «Yo me acuerdo cierto día / que con un hacha partí / de un grande nabo que vi / lo que un carro no traería. / Y estando partiendo yo, / di tal golpe con el hacha, / que, saltando una gran racha, / el hacha se me escondió. / Como sin hacha me hallé, / no te cause maravilla, / quitándome la ropilla, / por el agujero entré. / Anduve el hacha buscando, / y no la pude topar, / cuando me sentí tocar / de un hombre, a quien preguntando / por ella dijo: “¡Bobear!, / ¿cómo puede haberla hallado, / si dos mulas y un arado / no he podido yo topar?”» (Vega 1999b: s. p.). Se trata, por tanto, de una secuencia de *casting*, y el texto hace reír al personaje interpretado por Ana Belén; de nuevo Berriatúa ha extraído un segmento humorístico de una obra pía, quizá por asociación del «nabo» con la célebre «batalla nabal» de *El Buscón*, I, 2.

nuevos, son cristianos como los demás. Eso es *Santa Casilda*. Y fundamentalmente lo que se percibe es que hasta el apuntador se pone a decir «¡malditos judíos!». Al final el galimatías es tal que ese mensaje no es aceptado por nadie, y los espectadores tiran hasta sillas a los actores, mientras que con la otra obra habían disfrutado muchísimo porque estaban hablando de la expulsión y no de la conversión para que se queden. Al mismo tiempo estas obras de teatro tienen todo un componente autodestructivo en su interior sobre la propia representación y sobre qué hace un director de cine, o de teatro, que lo único que puede realizar es un zurcido, cogiendo de aquí y de allá (2010: 27).

Resulta curioso, porque parece que esto último, presente en la novela de Quevedo (III, 9)<sup>6</sup>, y que hemos llamado, con Lázaro Carreter, «imitación compuesta», es lo que practica Berriatúa en su adaptación, como acabamos de comprobar.

Opera, en definitiva, con el breve episodio de la novela donde Pablos prueba con la dramaturgia (y que ocupa apenas un tercio de ese citado capítulo, el III, 9) del siguiente modo: elige ese segmento porque le permite ampliar el arco de desarrollo argumental, mostrando al protagonista en tareas «nobles», frente a la anterior ignominia, y emplea nada menos que tres obras de Lope, cuando al autor se le menciona simplemente de forma nominal en la novela (Quevedo 1992: 283), para practicar la amplificación. Lejos de escogerlas al azar y de utilizar cualquier fragmento para ejemplificar el oficio teatral, selecciona la primera porque encaja bien con los anteriores parlamentos de signo antirreligioso (elige unos versos humorísticos de una obra pía donde al gracioso se le puede permitir la chanza); y se decanta por las otras dos en forma de díptico contrastivo de los gustos de la época, que llevan a Pablos a abandonar la escritura dramática debido a su fracaso final.

Recordemos ahora de nuevo, como en el punto de partida de este capítulo, el reproche de Gómez Mesa de que Berriatúa no había «profundizado»

6 «Díjome que jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido» (Quevedo 1992: 283). La otra pulsión que hay en la novela para la elaboración del guion es la idea de que «no hay autor que no escriba comedias, ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos; que me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Ramón, no había otra cosa» (1992: 282-283).

en la novela de Quevedo; si este ejercicio de *amplificatio* (digámoslo ahora en latín para remitir a la retórica, por si aporta el debido fuste a la excelente labor del guionista) no es una «profundización» en toda regla, a partir del procedimiento de seleccionar una cala del texto literario y detenerse en ella, yendo mucho más allá de lo que había preferido Quevedo, que pasa de puntillas por esa etapa de Pablos con su habitual gusto por la elipsis, habríamos de preguntarnos qué se le debe exigir a una película de noventa minutos en cuanto a su diálogo con su venero argumental. Es evidente que como filme autónomo, si no pensamos en la obra en que se basa, presenta algunas carencias, sobre todo estructurales (se revelan a menudo en el montaje abrupto), y su bajo presupuesto afecta, en suma, al resultado final. Ahora bien, precisamente en relación con la lectura que hace de la novela, su labor es magistral.

Pero la película no solo destaca, en lo que atañe al componente verbal que estamos examinando, por esta inaudita importación de textos; exhibe, además, hábiles técnicas de adaptación dialogal. Hay que partir de la premisa de que la obra literaria es, tal vez, algo endeble como novela, e incluso, en cierto modo, según Francisco Ayala, «un fracaso» porque «no responde al nuevo concepto del género *novela*, que Cervantes había conducido a un punto de plenitud en la dirección iniciada por el tercer tratado del *Lazarillo*» (1960: 160); en cambio, su gran fortaleza es su torrente verbal, pues «a Quevedo no le importaba tanto su criatura como el juego del ingenio y el centelleo de las palabras, mediante el cual distorsiona la realidad hasta lograr un efecto estético de veras asombroso» (1960: 162). *El Buscón* es un festín metafórico y una de las obras maestras del lenguaje mordaz que ha dado la literatura universal. Pero he aquí que para rescatar, en parte, ese filón estilístico, el empleo continuo y prolongado de la voz *over* hubiera resultado excesivo porque se impondría solo el discurso narrativo de Pablos y podría parecer una mera «audiodescripción» de la novela. Para evitar esto, además de enriquecer con toda la literatura de importación que hemos advertido, la cual contribuye a diversificar las voces, el cineasta se vale de los siguientes procedimientos:

- a) Reserva la voz *over* como recurso para sintetizar argumentalmente, tomando algunos hitos de su fuente e inventando otros:

<p style="text-align: center;"><b>Texto literario</b> <i>El Buscón</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>Texto fílmico</b> <i>El Buscón</i> (L. Berriatúa)</p>
<p>En este tiempo, vino a don Diego una carta de su padre, en cuyo pliego venía otra de un tío mío llamado Alonso Ramplón, hombre allegado a toda virtud y muy conocido en Segovia por lo que era allegado a la justicia, pues cuantas allí se habían hecho, de cuarenta años a esta parte, han pasado por sus manos. Verdugo era, si va a decir la verdad, pero un águila en el oficio; vérselo hacer daba gana a uno de dejarse ahorcar (Quevedo 1992: 162).</p>	<p>Tenía yo nueve años cuando mi tío, a la sazón verdugo de Segovia, me escribió una carta, en la que me dijo de la suerte y condición de mis padres. Mi tío don Alonso era hombre respetado en la Corte por su buen oficio, y hombre de rica hacienda gracias a sus pequeños negocios de comerciante de cadáveres para estudiantes de Medicina.</p>

Mientras que el texto de Quevedo está ubicado en el capítulo I, 7, Berriatúa sitúa su voz *over* al inicio: es la primera vez que la voz narrativa de Pablos aparece en la película, y añade la edad para marcar el relato, y los negocios ocultos del tío para generar una broma de tipo visual, que consiste en solapar la voz *over* con la secuencia en la que se ve al verdugo recriminando su comportamiento macabro a un ayudante. Se trata de un fenómeno de tipo «compensatorio»: se elimina la mordacidad del Pablo narrador, que genera un efecto humorístico («allegarse el tío a la justicia» por su oficio o «dejarse ahorcar» uno por lo bien que lo hacía), y se sustituye por un *gag* visual. Vemos al tío en primer término limpiando un cuchillo, mientras el ayudante, al fondo del encuadre, le oculta sus maniobras; finalmente, tras juego de varios planos/contraplanos entre el vigilante y el vigilado, se lleva a la boca una víscera y el tío lo echa de la estancia. La broma prepara, además, varios chistes antropofágicos que, como ya vimos, afloran en *El Buscón*, y provoca un efecto de contraste entre la voz informativa de Pablos, que resulta, en principio, neutral («pequeños negocios»), y lo que vemos realmente que sucede en casa del tío, muy

poco edificante. Es otra manera de generar ironía, disociando lo visto de lo oído.

- b) Para no abusar de la voz *over* como correlato narrativo, en el plano verbal, de la novela, convierte gran cantidad de discursos monológicos en dialógicos, desarrollando conversaciones a partir de los *verba dicendi*, de forma que transforma el discurso indirecto en directo: el «Díjome que jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia» (Quevedo 1992: 283), lo convierte en tres turnos entre Pablos y el poeta. O bien, por ejemplo, trasladando el discurso epistolar al ámbito dialógico: la carta que escribe Pablos a su tío para renegar de él (II, 5) es retomada en el filme con un «Voyme, y no pregunte por mí, ni me nombre [...]» del protagonista dirigido directamente al verdugo; tras la escueta despedida, el encuadre se queda vacío y no hay ni siquiera contraplano del tío, que estaba borracho y no entendería lo que le decía su sobrino. Esta resolución, que cifra la indignación de Pablos y la justifica por la indiferencia de su tío, contrasta con lo que leemos en la novela: «No hay que encarecer las blasfemias y oprobios que diría contra mí» (Quevedo 1992: 206).
- c) Desplaza la voz del Pablos narrador a la de otros personajes, como cuando es un comediante y no el protagonista quien dice: «Estos son los que dijera algún bellaco que cumplen el precepto de san Pablo de tener mujeres como si no las tuviesen». O también cuando el maleante interpretado por Paco Rabal es quien felicita al protagonista tras haber acuchillado a su primer corchete: «Ea, florero, que has de ser rabí de la jacarandina», mientras que en la novela leemos lo siguiente: «Estudí la jacarandina, y en pocos días era rabí de los otros rufianes» (Quevedo 1992: 308). En la película se dinamiza extraordinariamente el texto al expandirse la acción y multiplicarse nuevamente las voces, frente al escueto comentario que hace Pablos ya prácticamente al final de la novela. Y en lugar de ceñirse al léxico procedente del texto literario, no pierde Berriatúa la oportunidad de enriquecer el discurso con un «florero» que no está en Quevedo y que remite perfectamente

al lenguaje de la germanía; en este caso, es adjetivo con valor de 'fullero' que se puede aplicar perfectamente al Pablos jugador, que «tenía más flores que un mayo, y barajas hechas, lindas» (1992: 266), es decir, que marcaba los naipes.

He citado solo unos pocos ejemplos de estas técnicas, pero son muy abundantes y requerirían incluso tratamiento monográfico, con cotejo exhaustivo de todo el armazón verbal que levanta Berriatúa en relación con sus fuentes.

En definitiva, estas ricas incorporaciones textuales y estos hábiles reajustes verbales que hemos examinado, demuestran que, como indica el propio realizador, «el cine es un gran saco prácticamente sin fondo o directamente sin él que te posibilita combinar cualquier cosa. Por desgracia hace falta dinero para hacerlo y si no tienes mucho realizarás películas muy baratas pero acabas exhausto y además te das cuenta de que te has quedado corto en lo que pretendías» (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 114). El «poderoso caballero» de la canción interpretada por Ana Belén es la clave para la producción de una película, y aunque Berriatúa se comportara como un autor, ensamblando piezas de su gusto y jugueteando con un texto que conoce al dedillo, al final se tuvo que doblegar a exigencias de los financiadores y distribuidores. La más llamativa quizá sea la de los desnudos por imperativo comercial:

*El Buscón* se rodó entre octubre y noviembre de 1974. Había tenido ya bastantes obstáculos para dirigirla, puesto que no disponía del carnet del sindicato vertical a fin de ejercer el oficio. Juan Antonio Bardem y Andrés Linares, que estaban al frente de la Asociación de Directores, lograron que se me concediera un permiso especial. Habíamos llegado al tope de nuestras posibilidades económicas y no sabía cómo íbamos a encarar la postproducción. Los actores formaron una cooperativa y yo sólo pude pagar a los técnicos. Aún así, organicé unas sesiones para enseñarla a la profesión, aunque la película no estuviera terminada. La censura, en esos momentos, pocos meses antes de la muerte de Franco, abrió un poco la mano. A mí me parece que se hizo para poder estrenar las películas de Pier Paolo Pasolini, y filmar obras eróticas similares a las de este director. Tal es el caso de *El libro del buen amor*. Dada la situación, los distribuidores me piden escenas con desnudos para estrenar *El Buscón*. Después de un tira y afloja, en noviembre de 1975 rodé las secuencias que me exigían, y así pudo lanzarse (2010: 30).

El tratamiento que el cineasta imprima a la novela importa poco a los financiadores (de ahí la libertad creativa con la que obró respecto a su fuente), porque lo que atrae al público son los actores (un buen elenco tenía, desde luego) y, según parece, los desnudos femeninos. Algunos de estos implicaron, además, ciertos desajustes de *raccord*, al ser secuencias postizas.

Cito esta circunstancia para acabar porque no debe olvidarse el carácter no solo colectivo, sino imperiosamente dependiente de factores económicos, del cine. Esa industria no solo le obligó a incorporar secuencias lamentables como las de esos desnudos, todos femeninos (esa es la clave del llamado «destape», como veremos por contraste con *El jardín de Venus* más adelante), sino que tuvo que esperar nada menos que un lustro para poder estrenarla. Con esta primera aventura llena de obstáculos (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 30), no es de extrañar que se convirtiera en un *outsider* o incluso en un «realizador maldito» (2010: 127), como figura en la nómina de Augusto M. Torres (2004: 60–61). Reputadísimo restaurador de películas mudas y gran especialista, a nivel internacional, en Murnau, Luciano Berriatúa fue director de un solo largometraje estrenado, aunque aún albergaba la esperanza, desde el cine de animación, de adaptar el *Orlando furioso* de Ariosto (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 44), del que ya recuperó un precioso pasaje, poniéndolo en boca de uno de los personajes<sup>7</sup>, en ese crisol de textos que representa su versión de *El Buscón*.

7 Se trata del peculiar homenaje que Berriatúa profesa a uno de sus libros favoritos: el portugués Vasco de Meneses seduce a doña Berenguela no «suspirando más que beata en sermón de Cuaresma» o cantando de mal modo (Quevedo 1992: 252), sino leyéndole un pasaje del inicio del canto XI del *Orlando furioso*, en el que Angélica desaparece de la vista de Ruggiero haciéndose invisible con el anillo mágico. La versión es prosificada, y por la apariencia del tomo que tiene en sus manos el personaje, puede tratarse de una de las ediciones ilustradas por Doré, ya que a través de esos dibujos descubrió Berriatúa desde muy joven la obra (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 21).

## 2.2. El lenguaje del *Quijote* y los contextos de producción

Es tal la cantidad y variedad de versiones filmicas y televisivas del *Quijote*, de las que dan cuenta, por ejemplo, los documentados libros de Herranz (2005) y España (2007), que conviene acotar, como punto de partida, con un mismo texto significativo y atender a cómo se ha encauzado verbalmente en distintos contextos de producción. Esto permite, frente a la abstracción sobre la que alertaba Herranz, como vimos en el estado de la cuestión de la primera parte, afinar el análisis y comparar soluciones lingüísticas diversas. Y he elegido precisamente un episodio como el de los molinos de viento porque ante pasaje tan célebre pocos cambios cabría esperar, por muy separadas que estén en el tiempo y difieran sus contextos de producción y destinatarios, pero sí hay sutiles diferencias de las que obtener sugerencias para el estudio. El lector puede encontrar la tabla comparativa, con las supresiones, modificaciones y adiciones de la versión cinematográfica de Rafael Gil (1947) y las televisivas de Cruz Delgado (1979–1981) y Manuel Gutiérrez Aragón (1991), en el anexo III.

Comencemos por lo que presentan en común: no se trata, en ninguno de los tres casos, de adaptaciones que busquen una visión personalísima del texto o pretendan imprimir sello «autoral» alguno, como las de Orson Welles, Terry Gilliam (las dos inacabadas, por cierto, aunque la primera reconstruida en 1992 y la segunda vivificada recientemente) o Albert Serra, sino de operaciones de filiación difusora del texto cervantino. Puede apreciarse que rescatan de él, en consecuencia, numerosas líneas de diálogo, en muchos casos sin variación alguna, y las de Gil y Gutiérrez Aragón aprovechan hábilmente alusiones de la voz narrativa para transformar lo diegético en mimético y añadir así alguna réplica más. Me refiero a «las voces que su escudero Sancho le daba» y el «encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea», transformadas ambas en estilo directo. Lo mismo sucede en la de Cruz Delgado justo después de esta aventura de los molinos con el «allí decía don Quijote que no era posible dejar de hallarse muchas y diversas aventuras» (Cervantes 1998: 96). La solución aporta dinamismo y permite trufar verbalmente un episodio que destaca por la acción.

Las versiones de Gil y Cruz Delgado, según se advierte muy fácilmente con una sola mirada, son las que más han «aligerado» el texto cervantino, y operan más por omisión que modernizando. De «simple síntesis» a cargo de Abad Ojuel, más que de «adaptación» en sentido estricto hablaba Gil (Vilches 1998: 215–216; Herranz 2005: 54; España 2007: 66), y Criado de Val, que colaboró en el guion de la segunda, declaraba que «hay que respetar lo que está en la obra original, pero reduciéndolo. No podemos pensar en esos larguísimos parlamentos, que van en contra de la esencia misma de los dibujos animados» (1979: 31). Independientemente de que simpaticemos o no con sus soluciones (por no decir con lo que ideológicamente pueda traslucir la primera de las adaptaciones, como veremos enseguida), es innegable que hay en ello cierta destreza al preferirse, por ejemplo, un «que eran molinos» en lugar de un «que no eran sino molinos», y aprovechar, además, ese polivalente «que» para completar el período tras la omisión del «que mirase bien lo que hacía». Este tipo de recursos, sencillísimos en su pulcritud, no delatan excesiva creatividad pero permiten al menos que no se generen incoherencias (al afectar a la sintaxis y no al léxico) como sucede, por ejemplo, en el *Lazarillo* de Ardavín, y lo menciono porque esa era otra versión de filiación, en cierto modo, «pedagógica».

Sí difieren notablemente esas dos adaptaciones en el mantenimiento, cómo no, de una de las menciones a Dios y del «ponte en oración» en la adaptación de Gil, mientras que la opción animada elimina «Dios» nada menos que tres veces y no duda tampoco en omitir la alusión al rezo. No se trata de una radical laicización, pues he detectado que en otros capítulos de la serie televisiva de Cruz Delgado sí se cita a Dios, pero es sintomático del nuevo contexto de producción que el realce católico del texto en 1947 se ha cambiado ya en plena Transición democrática por un evidente efecto atenuador.

Este sesgo ideológico es fácilmente detectable en los artífices del guion de la película: Gil (Vilches 1998: 217) y Abad Ojuel (Alcaraz 1998: 222), en sus tempranas declaraciones a la revista *Radiocinema*, se encomiendan ellos mismos a la divinidad. Ya en el propio filme se oye un solemne «Gloria» acompañando una y otra vez a la música; se añaden al texto cervantino, por ejemplo, un «Mañana amanecerá Dios y será ocasión de impedirlo» en boca, claro, del cura y, a los pocos instantes, un «Dios nos dé buena

mañana» pero de la sobrina; y oímos al protagonista rezar un «Ave María» en su penitencia de Sierra Morena. Es la suya, desde luego, una adaptación bien devota. Si a ello sumamos que para Abad Ojuel «solo entre españoles podemos dar una versión certera y entrañable de Don Quijote» (Alcaraz 1998: 221), completamos el nacional-catolicismo a flor de piel que caracteriza al filme y que una productora como Cifesa abanderó sobradamente con la connivencia de la crítica. Como se protestaba con sorna desde las páginas de *Cinema* a propósito de la película, «según parece hay una especie de “deber nacional” de poner[la] por las nubes» (Pérez Bowie 2004: 149).

Hechas estas precisiones, se entiende también que, por citar otro factor de análisis que nos incumbe aquí, en la selección de los discursos no sea el de la Edad Dorada el que emerja, sino el de las armas y las letras. Un discurso con trazas subversivas como el de la Edad Dorada (en la que no existían las palabras «tuyo y mío») debía ser descartado, naturalmente; en cambio, sí se elige, de entre todo lo que ofrecía el pasaje de las armas y las letras, la «oportuna» mención de que «las primeras buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres fueron las que dieron los ángeles la noche que fue nuestro día, cuando cantaron en los aires: “Gloria sea en las alturas, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”» (Cervantes 1998: 443). De este texto cervantino no se modifica absolutamente nada, de ahí que Mañas Martínez lo haya explicado como paradigma de una «abierta manipulación ideológica» en la que, por cierto, afloran las armas pero «de las letras no hay ni rastro» (2006: 87).

Por su parte, la serie de animación de Cruz Delgado, despojada de estas operaciones tan marcadas por el contexto, y con el propósito matriz, según uno de sus artífices, Santiago Romagosa, de dirigirse «a aquellos que todavía no habían tomado contacto con el *Quijote*, incitándoles seguramente a realizar una primera lectura de nuestra inmortal novela» (Payán 2005: 142), se dedica a operaciones modernizadoras que afectan al léxico («lengua quieta» por «lengua queda») y a lo gramatical («pagarle» por «pagalle»). Estos ejemplos pertenecen al capítulo 2, en el que don Quijote es armado caballero, donde aflora asimismo la conversión de pasajes monológicos en dialógicos, con la frecuente interacción de los animales, que se erigen en circunstanciales protagonistas, sobre todo el galgo, las cabalgaduras y un recurrente cuervo que aparece también como divertido

espectador de la batalla contra los molinos. Este curioso realce de los animales, que, naturalmente, guarda relación con el público al que está destinada principalmente la serie animada y aporta un efecto humorístico a modo de «gags» (Criado de Val 1979: 31), está emparentado asimismo con lo verbal por el hecho de que llegan a ser oyentes de las palabras emitidas por los personajes y se los interpela a menudo, de forma que cumplen una función dinamizadora.

En la que quiero detenerme, y por eso la he reservado hasta ahora en el cotejo de las tres versiones, es en la serie de Gutiérrez Aragón por sus amagos geniales de creatividad. Y digo «amagos» porque se trata de la obra magna de nuestra literatura y eso no lo pierde de vista el realizador, que se pone al servicio, además, del ente público y su propósito divulgador (Herranz 2005: 72–79). Conviene antes aclarar que Cela, en realidad, aunque aparezca acreditado, no es su guionista (solo ha dejado como superficial impronta la división en «trancos»). Según Gutiérrez Aragón, el literato se limitó a enviar «hojas del libro prendidas con clips en un simulacro de adaptación» (2015: 136), lo cual, naturalmente, no le valía, porque para él, «obsesionado con la transmigración de las palabras» (2015: 140), la clave de la adaptación era el componente verbal. En el precioso texto del que acabo de extraer la cita, *A los actores*, insiste una y otra vez en ello, y si nos fijamos de nuevo en la tabla I del anexo III, hay en su versión abundantes elementos relacionados con lo que el realizador denomina, acudiendo a Austin, «performatividad» (2015: 145), ya que «el habla de don Quijote es performativa, creativa y creadora, y tan bella como adictiva. Es acción, como lo es, sin que nadie lo dude, la imagen en movimiento» (2015: 140–141). Abundan así, en su adaptación del citado episodio de los molinos, los imperativos, las interrogaciones y las interpelaciones directas, tanto extraídas del texto literario como de nueva creación, y aprovecha con pericia varios parlamentos más extensos para quebrarlos e incorporar diálogos (es así, de las tres versiones, la que más multiplica los turnos).

Es, además, la única de las tres adaptaciones que se atreve a mantener, sin aspiración, el «non fuyades». Esto se debe a que hay en la serie una decidida voluntad de recuperar elementos estilísticos del texto literario como el políptoton, de nuevo con mantenimiento de *F-* («fecho/ficieron/ficisteis»), o la paronomasia (el divertido juego entre «homicidio/

homecillo»), que requieren la conservación de rasgos arcaizantes. Lo explica así el propio realizador:

Con la inestimable ayuda del escritor y cinéfilo Fernando Corrujedo, se encontró una fórmula por la que don Quijote siguiera hablando «en antiguo» —una manera de hablar ya pasada incluso en su época—, con sus «fermosos, «fechos», «facer» ... , mientras que los otros personajes hablarían en un lenguaje más sencillo, pero sin utilizar términos que no pertenecieran a su tiempo» (Gutiérrez Aragón 2015: 139).

Se procede de esta forma porque en los añadidos de creación propia no se escatima tampoco en ese tipo de juegos verbales con los que he ejemplificado. Así, por citar casos de otros personajes, Cardenio dirá: «Nada más me gustaría que daros ese gusto». Y el mayor logro de esta tendencia reside, creo, en el modo como se resuelve el reencuentro cuádruple de la venta: culmina el «Venciste, hermosa Dorotea, venciste» de Cervantes (1998: 429) con un espléndido «y puesto que Luscinda encontró lo que quería, justo es que yo quiera lo que encuentro». Se trata de una perfecta resolución por vía lingüística (e incluso, en particular, quiasmática) del conflicto que se presenta en ese momento, y que ya no debe resolverse echando mano de la espada, sino de la elocuencia.

Claro que a poco que uno esté familiarizado con los textos áureos, y a pesar de los indudables esfuerzos de los adaptadores por acuñar el lenguaje de la época, se detectan leves anomalías. Sucede más en giros y locuciones que en el propio léxico, en pasajes algo más extensos como este (con tímido remedo de aquel «rubicundo Apolo», de aires gongorinos, que ya figuraba en Cervantes): «Oh, tú, sol, que ya estás ensillando tus caballos para madrugar y correr a ver a mi señora, te suplico que la saludes de mi parte, pero ¡cuidado con besarla en el rostro, porque quedaré tan furioso como enamorado!»

No obstante, y en descargo de los guionistas, he de admitir que a veces he tenido que consultar el texto literario para comprobar si los diálogos eran de cosecha propia o extraídos de Cervantes. Un análisis más exhaustivo podría deparar bastantes sorpresas sobre lo que añadieron ellos y la efectividad de sus adiciones, dada la armónica convivencia con lo que se mantiene de la fuente. No olvidemos, además, respecto a la participación de Fernando Rey como don Quijote, que «la inconfundible voz dramática

del actor, capaz de controlar incluso sus derivas más retóricas, contribuye en buena medida a ese efecto de verosimilitud» (Hernández 2005: 19). Lo mismo creo que podría decirse del Juan Luis Galiardo que lo encarna en la siguiente incursión cervantina de Gutiérrez Aragón, por más que sea la suya una interpretación de muy diferente registro, pero idónea para atemperar posibles excesos que darían al traste con el elaborado trabajo verbal.

Su retorno al texto, pero ya el de 1615, con *El caballero don Quijote* (2002), que a pesar de contar con actores distintos puede verse como la prolongación natural, en forma de largometraje, de la truncada serie, ofrece un nuevo punto de interés en lo que respecta a lo verbal: parece que su eje selectivo respecto a la obra literaria se encuentra precisamente (junto a lo metafictivo) en dicho componente lingüístico. Esto se debe probablemente a que se ha liberado ya del prurito de antologar las aventuras más conocidas de la primera parte del *Quijote* en la serie televisiva. Durante el proceso de elaboración, ya señalaba el realizador que «va a ser una película en la que el diálogo va a tener tanto que ver como la acción» (Kercher 2002: 131). En consecuencia, una de sus claves es la fascinación que la faceta discursiva de don Quijote despierta en Sancho, pues este dirá (¡al rucio!) en los primeros compases: «¡Cómo habla! ¡Oye cómo habla!». He aquí toda una declaración de intenciones del realizador a través del personaje: según Gutiérrez Aragón, en la obra cervantina «don Quijote habla para Sancho, y, con sus maneras de hablar, ya está creando expectación, como cualquier divo con solo salir al escenario» (2015: 146). ¿Y qué estaba oyendo el escudero para reaccionar así? Este precioso discurso sobre los signos del amor:

<p style="text-align: center;"><b>Texto literario</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Don Quijote de la Mancha</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>Texto fílmico</b></p> <p style="text-align: center;"><i>El caballero don Quijote</i> (M. Gutiérrez Aragón, 2002)</p>
<p>—Anda, hijo —replicó don Quijote—, y no te turbes cuando te vieres ante la luz del sol de hermosura que vas a buscar. ¡Dichoso tú sobre todos los escuderos del mundo! Ten memoria, y no se te pase della cómo te recibe: si muda las colores el tiempo que la estuvieres dando mi embajada; si se desasosiega y turba oyendo mi nombre; si no cabe en la almohada, si acaso la hallas sentada en el estrado rico de su autoridad; y si está en pie, mírala si se pone ahora sobre el uno, ahora sobre el otro pie; si te repite la respuesta que te diere dos o tres veces; si la muda de blanda en áspera, de aceda en amorosa; si levanta la mano al cabello para componerle, aunque no esté desordenado ... Finalmente, hijo, mira todas sus acciones y movimientos, porque si tú me los relatares como ellos fueron, sacaré yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón acerca de lo que al fecho de mis amores toca: que has de saber, Sancho, si no lo sabes, que entre los amantes las acciones y movimientos exteriores que muestran cuando de sus amores se trata son certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en lo interior del alma pasa. Ve, amigo, y guíete otra mejor ventura que la mía, y vuélvate otro mejor suceso del que yo quedo temiendo y esperando en esta amarga soledad en que me dejas (Cervantes 1998: 700–701).</p>	<p>Dichoso tú, sobre todos los escuderos del mundo, que vas a ver a la mejor dama que fuera cortejada por caballero. Anda, hijo, y no te turbes cuando vieres la luz de su hermosura. Cuando estés delante de mi señora, mira bien y fijate en los detalles: si se desasosiega y cambia de color escuchando mi nombre, o si se pone ahora sobre un pie, y ahora sobre otro, al oír tu embajada; si estuviera sentada, mira si se ahueca como si no cupiera en el cojín; escucha si repite su respuesta dos o tres veces. Ah, y mira si se lleva la mano al cabello para colocarlo aunque no estuviera desordenado.</p> <p style="text-align: center;">[Ø]</p> <p>Porque, para los amantes [...]</p>

Podemos apreciar en el cotejo que se trata de soluciones lingüísticas muy hábiles para sintetizar, alterando la disposición, recomponiendo y modernizando ocasionalmente con los fragmentos de engarce. Lo divertido es que Sancho, aunque esté fascinado, sigue sin entenderlo, porque replica: «Donde no hay tocinos, no hay estacas», único refrán de los que enfila en el texto literario que se recupera en el filme, y, además, sin «problematizarse» su idoneidad (como sí prefiere Cervantes), pues queda aislado y cobra así un efecto de absurdo muy oportuno, de acuerdo con lo que propone la película.

Resulta tan crucial este interés por lo discursivo, que son muchas las disertaciones extensas, como la que acabo de citar, que se seleccionan y transforman. Resalta así «la oportunidad con que están presentados ciertos parlamentos, como las diferentes exhortaciones de don Quijote a Sancho» (Merino 2003: s. p.), entre las cuales destaca la que versa sobre la libertad que pronuncia el caballero en el capítulo II, LVIII, donde varias de las modificaciones responden a exigencias funcionales y se agiliza el discurso de forma extraordinaria:

<p style="text-align: center;"><b>Texto literario</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Don Quijote de la Mancha</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>Texto fílmico</b></p> <p style="text-align: center;"><i>El caballero don Quijote</i> (M. Gutiérrez Aragón, 2002)</p>
<p>–La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (Cervantes 1998: 1094).</p>	<p>–La libertad, amigo Sancho, es uno de los grandes dones que el cielo le dio al hombre; con ella no se pueden igualar los tesoros que la tierra esconde o el mar encubre; por la libertad y por la dignidad se puede y se debe aventurar la vida,</p> <p style="text-align: center;">[Ø]</p> <p>porque tener que corresponder a los favores y a aquellos banquetes sazonados y a aquellas bebidas de nieve,</p> <p style="text-align: center;">[Ø]</p> <p>son ataduras [...]</p>

Las operaciones de elipsis y síntesis, con eliminación de deícticos y sustitución de algún vocablo llamativo (por ejemplo, «honra», muy marcado en la época de Cervantes, frente a «dignidad», más amplio conceptualmente), se dejan por el camino un anacoluto («son ataduras» se hace concordar con «favores», «banquetes» y «bebidas», cuando debe hacerlo gramaticalmente con «tener que corresponder» en singular), pero

la oralidad permite la concordancia *ad sensum* y al espectador seguramente le pasa desapercibido. Lo importante es que se trata de los mismos recursos de construcción lingüística, aligerando y dinamizando, que se aprecian en el discurso sobre los signos del amor. Además, no solo están resueltos de forma armónica, sino que se insertan oportunamente en el curso de la acción, sin que parezcan esquejes artificiales: en este segundo caso, la idea de libertad defendida por don Quijote encaja a la perfección con la pérdida de Sancho de la ínsula, pues se libera de todas las responsabilidades que conlleva ser gobernante y puede, en efecto, «campar el ánimo libre». Nótese además que simplemente un «campar» por «campear» representa una hábil modernización con solo escamotear un fonema: «campar a sus anchas» es la expresión que se activa al emplearse ese verbo, frente a un «campear» que ya sea como ‘lucir mucho’, según Covarrubias, o en las acepciones que aporta *Autoridades*, poco dice al espectador. Precisamente en nuestro primer diccionario académico figura «campar», término que se escogió finalmente, como «estar en disposición de poder obrar en lo que diere de sí el tiempo», y aunque sea en acepción militar, porque se aplica al ejército en campaña, su extensión semántica al concepto de la libertad de movimiento es bien sencilla.

Y si pensamos no ya en estos parlamentos extensos tan bien resueltos, sino en segmentos más breves, muy acertado parece, por ejemplo, el «tonto forrado de bobo» que sustituye al «tonto, aforrado de lo mismo, con no sé qué ribetes de malicioso y de bellaco» (Cervantes 1998: 1104), que vuelve a mostrar cómo la síntesis, con mantenimiento parcial del léxico y giro en torno al concepto matriz, funciona armónicamente. O el logrado «que muge y se mueve» que se inventa para que lo diga Sancho cuando contempla el mar, consecuente con la conocida ósmosis entre caballero y escudero que se produce en el texto cervantino. No debe extrañarnos esta caracterización lingüística, pues había destacado Gutiérrez Aragón en una entrevista que ese intercambio entre los protagonistas fue uno de los factores que más le atrajeron de la segunda parte del *Quijote* (Kercher 2002: 131), rasgo que se extiende, naturalmente, también a lo verbal, de ahí el hallazgo expresivo de Sancho.

Estas operaciones en el plano verbal proceden, en suma, de un creador cinematográfico que atiende a la lengua tanto o más que a la

imagen. De hecho, Gutiérrez Aragón es académico de la RAE desde 2015 y autor de varias novelas. El contexto de producción televisivo, con lo que comporta, además, por tratarse del ente público, de «voluntad de divulgación cultural de un clásico reconocido a una amplia audiencia» (Sánchez Noriega 2005: 610–611), le brindó la posibilidad de acometer un primer *Quijote* y el formato serial lo llevó a incluir las aventuras más significativas del texto literario. Cuando tuvo la oportunidad de adentrarse en la segunda parte de la novela, lo hizo ya desde el largometraje, y aunque podría entenderse como una claudicación al no obtener el *placet* para prolongar la serie por parte de una TVE en crisis financiera, aprovechó el cambio de formato para encomendarse a operaciones de marcado signo lingüístico, algunas de ellas tan brillantes como las que probó en la ficción televisiva. Pese al obligado cambio actoral y a las evidentes diferencias de producción, ambos proyectos tienen en común el sumo cuidado de los aspectos idiomáticos.

### 2.3. El componente verbal en las adaptaciones del teatro áureo

Para el caso del teatro, conviene atender, como punto de partida, a cuestiones taxonómicas si queremos estudiar el componente verbal. La tipología que establece Pérez Bowie (2001) en un trabajo sobre el tratamiento del verso en las adaptaciones del teatro al cine nos puede ayudar a la hora de tasar los aspectos lingüísticos de las que se efectuaron a partir de textos del Siglo de Oro. Una vez descartada «la conservación del verso dentro de un contexto de teatralidad explícita», que atañe a obras como *La venganza de don Mendo* y *Angelina o el honor de un brigadier* (2001: 325–329) que rebasan nuestro objeto de estudio, nos interesan aquí «la prosificación del verso», categoría que Pérez Bowie explica deteniéndose en la *Fuenteovejuna* de 1947 (2001: 323–325), y «la naturalización del verso», con *El perro del hortelano* de 1996 como principal exponente (2001: 329–332).

Trasladar el verso a la relativa «neutralidad» de la prosa o, por el contrario, mantenerlo intacto en un alto porcentaje, pero «mediante la creación de un contexto en el que resulte creíble» y responda «a los esquemas tonales habituales» (2001: 329) son operaciones de construcción del guion muy diferentes. Persiguen, sin embargo, el común objetivo de que los diálogos fluyan sin que el espectador perciba un brusco «efecto de extrañamiento». Que el propósito se logre, depende de factores muy diversos (al frente de los cuales figuran, claro, la labor de los actores y la predisposición positiva del receptor), y es probable que el segundo caso requiera, además, un cierto período de «aclimatación», según atestiguan las experiencias con *El perro del hortelano* y *La dama boba*<sup>8</sup>, para asumir como algo «natural» que los personajes hablen en verso en una película.

Tal vez habría que añadir un tipo mixto como el que practica Mario Camus, con guion de Antonio Drove, en *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972), y si atendemos al modo en que se practican simultáneamente las operaciones de prosificación y de mantenimiento del verso, la impresión es que, sorprendentemente, un filme muy inferior como *El alcalde de Zalamea* (1954) de José Gutiérrez Maesso resuelve de manera más satisfactoria la elaboración de los diálogos. La razón, creo, reside en dos circunstancias muy reveladoras para nuestro cometido: en esa versión más antigua, la sencilla prosificación que se practica permite que los necesarios añadidos no disuenen respecto a lo conservado del texto literario; en cambio, en un filme bastante más logrado por múltiples razones<sup>9</sup> como el de Camus, la alternancia (no siempre justificada por razones argumentales ni por «decoro práctico») de segmentos estilizados con intervenciones mucho

- 8 Y que afecta también al propio proceso de elaboración del filme; en este segundo caso, contamos con el testimonio de Manuel Iborra, su realizador, quien recordaba que «la primera semana de rodaje los técnicos escuchaban los diálogos de los actores como si estuvieran haciendo una película en checoslovaco», y a partir de la tercera semana empezó a cambiar esa percepción (2011: 139).
- 9 Son muy acertados, por ejemplo, el recurso del ciego que va cantando la leyenda (de ahí el título) o la apuesta por la no linealidad temporal, que delatan gran creatividad, y la película fue bien acogida por la crítica (Sánchez Noriega 1998: 165–166); la de Gutiérrez Maesso, que no arranca mal incidiendo en elementos humorísticos y festivos, empieza a malograrse cuando se produce el rapto y precipita, además, la resolución del conflicto, presentada con cierta torpeza.

más coloquiales, puede resultar incoherente. Si en varias secuencias del filme no se aprecian especialmente estas disonancias, y tiene razón Utrera al destacar «la especial protección que Drove/Camus tienen para el mantenimiento del verso en determinadas escenas y en conocidas situaciones haciendo perder engolamiento en su dicción y otorgando naturalidad expresiva a los diferentes metros recitados» (2007: 57)<sup>10</sup>, llega un momento en que, inevitablemente, se le notan las costuras. Esto se debe a una segunda circunstancia distintiva: Camus adapta dos textos, los dramas homónimos de Calderón y el atribuido a Lope (sobre cuya autoría se han presentado serias dudas con posterioridad), y no solo uno, el más conocido de Calderón, como prefirió Gutiérrez Maesso. Al fusionarse dos obras, cuya versificación es bien distinta, y añadirse goznes para conjuarlas, se perciben ciertos efectos distorsionadores en el componente verbal, cuya estilización no es homogénea, como en este ejemplo de mixtura de textos en tres secuencias contiguas:

10 Si atendemos a cuestiones taxonómicas, Utrera indica que, «frente al desprecio habitual por el verso en la mayoría de las adaptaciones teatrales a la pantalla, frente a las excepciones de la integridad estrófica en la película, estamos ante una eficaz “tercera vía”, peculiar modelo cinematográfico de la época, donde una cumplida selección de metros dignamente enunciados se integra en una comunicación audiovisual capaz de llegar a todo tipo de espectadores de un medio, el cinematográfico o televisivo, que no debe estar reñido con la tradición de un teatro popular y nacional» (2007: 57). En cambio, Sánchez Noriega se refiere a una «*naturalización del drama*, al que se proporciona realismo —dicción del verso muy poco marcada, interpretación realista de personajes, insertos de secuencia documental y de primeros planos de gentes concretas— y se cuida mucho su verosimilitud» (1998: 161). Podría así considerarse un tipo mixto para un caso como este de *La leyenda del Alcalde de Zalamea*, o plantearse su inclusión en la categoría propuesta por Pérez Bowie de «*naturalización del verso*».

<p style="text-align: center;"><b>Texto literario 1</b></p> <p style="text-align: center;"><i>El alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(P. Calderón de la Barca)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Texto fílmico</b></p> <p style="text-align: center;"><i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(M. Camus, 1972)</p>
<p>–Sargento: ¿No decías que villanas nunca tenían belleza?</p> <p>–Capitán: Y aun aquesa confianza me mató, porque el que piensa que va a un peligro, ya va prevenido a la defensa; quien va a una seguridad, es el que más riesgo lleva por la novedad que halla, si acaso un peligro encuentra.</p>	<p>–Sargento: ¿No decías que villanas nunca tenían belleza?</p> <p>–Capitán: Y aun aquesa confianza me mató, porque el que piensa que va a un peligro ya va prevenido a la defensa. [Ø]</p>
<p>Pensé hallar una villana. Si hallé una deidad, ¿no era preciso que peligrase en mi misma inadvertencia? En toda mi vida vi más divina, más perfecta hermosura. ¡Ay, Rebolledo!, no sé qué hiciera por verla (Calderón 1987: 197–198).</p>	<p>Pensé hallar una villana; si hallé una deidad, ¿no era preciso que peligrase en mi misma inadvertencia? [¿Dónde vas?]</p> <p>–Sargento: Lo intentaré arreglar].</p>
	<p>–Ginesa: Soy yo.</p> <p>–Isabel: ¿Qué quieres? ¿Se ha levantado ya don Lope?</p> <p>–Ginesa: Está con tu padre en el patio.</p> <p>–Isabel: ¿Has preparado ya la cena?</p> <p>–Ginesa: Sí, me han dado un recado para ti.</p> <p>–Isabel: ¿Quién, mi padre?</p>

<p style="text-align: center;"><b>Texto literario 1</b></p> <p style="text-align: center;"><i>El alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(P. Calderón de la Barca)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Texto fílmico</b></p> <p style="text-align: center;"><i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(M. Camus, 1972)</p>
	<p>–Ginesa: El capitán quiere verte. Está abajo el sargento esperando que le digas algo.</p> <p>–Isabel: No quiero saber nada del capitán. Bastantes disgustos ha dado ya. Ginesa, ¿tú por qué tienes que llevar recados? Dile que se marche inmediatamente y que no vuelva, no le vaya a ver padre y haya otra vez pelea.</p> <p>–Leonor: ¿Qué pasa?</p> <p>–Inés: ¿Qué pasa?</p> <p>–Isabel: Nada.</p> <p>–Leonor: Ah, es que nos habíamos asustado.</p> <p>–Inés: Vamos a nuestro cuarto.</p> <p>–Leonor: No estamos haciendo nada, no te vayas a creer.</p> <p>–Inés: Entra.</p>

<p style="text-align: center;"><b>Texto literario 2</b></p> <p style="text-align: center;"><i>El alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(atribuido a Lope de Vega)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Texto filmico</b></p> <p style="text-align: center;"><i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(M. Camus, 1972)</p>
<p>–Don Juan: Con el amor y el deseo vengo luchando, ángel mío: el deseo para veros, y el amor para serviros.</p> <p>–Don Diego: También pudierais oír que mi amor es infinito; que son relojes del alma, bella Leonor, los suspiros.</p> <p>–Leonor: ¡Qué lisonjeros que estáis!</p> <p>–Don Juan: Mejor nos diréis perdidos (Lope de Vega, atrib., 1998: 412).</p>	<p>–Don Juan: Con el amor y el deseo vengo luchando, ángel mío: el deseo para veros, y el amor para serviros.</p> <p>–Don Diego: También pudierais oír que mi amor es infinito; que son relojes del alma, bella Leonor, los suspiros.</p> <p>–Leonor: ¡Qué lisonjeros [Ø] estáis!</p> <p>–Don Juan: Mejor nos diréis perdidos.</p>

El tránsito de los versos del capitán (con cuña prosaica de su secuaz) al diálogo de las hijas, que no solo resulta muy coloquial, sino que además está en castellano moderno, y el paso nuevamente a la estilización del verso en la siguiente secuencia, creo que perjudican al conjunto desde el punto de vista lingüístico, aunque las situaciones comunicativas sean diferentes. En cambio, nótese cómo se procede en el filme de 1954 desde su primer diálogo extenso:

<p style="text-align: center;"><b>Texto literario</b></p> <p style="text-align: center;"><i>El alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(P. Calderón de la Barca)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Texto fílmico</b></p> <p style="text-align: center;"><i>El alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(J. Gutiérrez Maesso, 1954)</p>
<p>–Nuño: ¿Por qué, si de Isabel eres tan firme y rendido amante, a su padre no la pides? Pues con esto, tú y su padre remediáis de una vez entrambas necesidades: tú comerás, y él hará hidalgos sus nietos.</p>	<p>–Nuño: Todos tienen dinero, menos nosotros, pero podríamos tenerlo si tú, que eres tan rendido amante de Isabel, la pidieras en matrimonio.</p> <p style="text-align: center;">[Ø]</p>
<p>–Don Mendo: No hables más [Nuño], calla. ¿Dineros tanto habían de postrarme que a un hombre llano por fuerza había de admitir[?]</p> <p>–Nuño: Pues antes pensé que ser hombre llano, para suegro, era importante; pues de otros dicen que son tropezones en que caen los yernos. Y si no has de casarte, ¿por qué haces tantos extremos de amor?</p>	<p>–Don Mendo: ¿Qué dices? ¿Crees que por faltarme dinero voy a aceptar por suegro a un labrador?</p> <p>–Nuño: ¿Y por qué no? Los dos saldríais ganando: él haría hidalgos a sus nietos, y tú comerías. Y yo también ...</p> <p>–Don Mendo: Yo no puedo manchar la ejecutoria que me dejó mi padre.</p> <p>–Nuño: ¿Entonces no la cortejas para casarte?</p>
<p>–Don Mendo: ¿Pues no hay, sin que yo me case, Huelgas en Burgos, adonde llevarla, cuando me enfade?</p>	<p>–Don Mendo: Ya hay un monasterio de las Huelgas en Burgos donde encerrarla cuando me moleste.</p>

<p style="text-align: center;"><b>Texto literario</b></p> <p style="text-align: center;"><i>El alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(P. Calderón de la Barca)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Texto fílmico</b></p> <p style="text-align: center;"><i>El alcalde de Zalamea</i></p> <p style="text-align: center;">(J. Gutiérrez Maesso, 1954)</p>
<p>Mira, si acaso la ves.          –Nuño:          Temo, si acierta a mirarme          Pero Crespo ...          –Don Mendo:          ¿Qué ha de hacerte,          siendo mi criado, nadie?          Haz lo que manda tu amo.          –Nuño:          Sí haré, aunque no he de sentarme          con él a la mesa.          –Don Mendo:          Es propio          de los que sirven, refranes.          –Nuño:          Albricias, que con su prima,          Inés a la reja sale.          –Don Mendo: [...]          Hasta aqueste mismo instante          jurara yo, a fe de hidalgo,          –que es juramento inviolable–          que no había amanecido;          mas ¿qué mucho que lo extrañe,          hasta que a vuestras auroras          segundo día les sale?          (Calderón de la Barca 1987: 145–149).</p>	<p>[Ø]          Ella es [<i>señala hacia las labradoras</i>].          Quédate guardándome las espaldas.          –Nuño: ¿Y a mí quién me las guarda?          –Don Mendo: Mi ejecutoria. Nadie se          atreverá a pegar al criado de tal amo.          –Inés: ¡Uy! Ahí viene don Mendo como          siempre. Vamos.          –Isabel: Anda, hay que llegar antes a la          puerta. No te rías, Inés.            [Ø]            –Don Mendo: Hubiera jurado [...]</p>

Gutiérrez Maesso, en su síntesis y prosificación, obra de forma homogénea, sin mezclar códigos, porque efectúa dos operaciones bien conjugadas: por una parte, toma un concepto o idea contenidos en los versos de Calderón y los desarrolla en prosa; por otra, rescata ciertos términos (o incluso versos completos en otros ejemplos) que, al quedar aislados, no disuenan rítmicamente, y los «envuelve» bien en esa misma prosa.

Eso sí, en algunas intervenciones del personaje de Pedro Crespo puede percibirse homogeneidad en las soluciones prosificada y versificada de ambos filmes, porque el intérprete de la segunda versión (Francisco Rabal) no recita ni declama, de modo que los versos podrían pasar por prosa (al menos en sus efectos rítmicos y en la velocidad), como en la secuencia de los consejos que da a su hijo.

Por último, para ejemplificar cómo se produce, según la mencionada casuística de Pérez Bowie, la «naturalización del verso», podría acudir a las soluciones de *El perro del hortelano* y de *La dama boba*. Hemos de tener en cuenta que el mantenimiento del verso en un contexto que no remita a lo teatral (apuesta, desde luego, arriesgada) se ha encauzado generalmente con textos de gran comicidad y, sobre todo, asunto amoroso, como ha sucedido en sus principales precedentes foráneos, *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990) y *Mucho ruido y pocas nueces* (Kenneth Branagh, 1993). El otro principio básico a la hora de analizarlas es la decisiva elección transgresora de los personajes femeninos que propusieron Pilar Miró y Manuel Iborra. Este último, además, transforma a Octavio, padre de la protagonista, en Octavia, madre encarnada por Verónica Forqué, y llega a insinuar una tendencia lésbica, como bien explica Noble Wood (2015: 193). Ambos elementos (la comicidad y la transgresión) podrían servir, en teoría, de «amortiguador» para el peligro de que el público rechace el verso, aunque *El perro del hortelano* superó las primeras pruebas, que la abocaban al desastre, y al margen de sus virtudes cinematográficas, llegó a beneficiarse de «a veritable media feast» en su estreno (Wheeler 2012: 170); en cambio, *La dama boba* fracasó por razones no solo intrínsecas, sino sobre todo promocionales y receptivas, también muy oportunamente aducidas por Wheeler (2012: 185–188).

He elegido una secuencia del filme de Pilar Miró para que se tenga en cuenta, de acuerdo con la tipología de Pérez Bowie, que los personajes hablan como en el teatro pero no están, desde luego, en una localización teatral, y es necesario que ambos componentes encajen adecuadamente para que se produzca la «naturalización». Se trata, como veremos en la tercera parte de este libro, de una reubicación espacial donde se aprovecha la indefinición de las acotaciones de Lope (Pérez Sierra 1996: 110–111), de modo que nos encontramos nada menos que con un paseo en góndola.

Añado al cotejo la versión televisiva de *Estudio 1* (1981), que sí discurre, claro, en interiores, a cargo de Cayetano Luca de Tena (véase tabla comparativa en el anexo III).

Aunque no sean muchos los cambios respecto al texto literario, introducir la versión para *Estudio 1* permite afrontar un nuevo reto para la investigación: a pesar de ser un texto televisivo y de que podamos pensar que estas adaptaciones se plegaban servilmente a la letra, ofrece más variantes que el largometraje y suprime estratégicamente varias tandas de versos. Además, si nos detenemos en las coincidencias de las dos versiones audiovisuales, ambas operan en los mismos versos en varias ocasiones, lo que nos da un precioso indicio de qué elementos (en la mayoría de los casos, de tipo gramatical) se consideran perjudiciales para la correcta intelección del (tel)espectador: «como la miro más cerca», cuyo inicio es sustituido por «que yo» y por «porque»; «pierde el juicio de celos», al que se aplican las soluciones de cambiar «de» por «con los» y de alterar el orden de la frase; o el superlativo «necísima», que se torna «pues es muy necia» y «gran embustera es». Dentro de este ámbito, destaca la idéntica actuación frente a «esas finezas en mí», prefiriéndose rematar el verso con un «de mí», lo que revela que algo extraño se percibió en su construcción y sentido, pero tal vez convenga en este caso puntuar de otro modo el texto literario y entender lo siguiente: «aunque Marcela merezca esas finezas, en mí no ha habido tantas finezas».

Respecto al plano léxico, y ya separando lo que proponen ambas versiones, resulta llamativo que la televisiva se vea en la necesidad de cambiar un «espantes» por «asustes», mientras que al largometraje lo que le chirría es el «esgrimidor» y prefiere «gladiador». Téngase en cuenta que, como sucede en el propio teatro sobre las tablas, hay cambios que proceden de la dicción *in situ* y no de lo que se percibe en el texto escrito. Además, gracias al testimonio del adaptador que trabajó con Pilar Miró, sabemos que llegó un momento de elaboración, ya avanzado, en que se prohibió llevar a mano la obra de Lope, y no fue hasta el montaje final cuando volvió a acudir al texto (Pérez Sierra 1999: 100).

En cuanto a *La dama boba*, es más difícil elegir segmentos comunes para establecer distinciones en el tratamiento de lo verbal entre las versiones de *Estudio 1* (de la que tomo como referencia la segunda de 1980, dado

que está a cargo también de Cayetano Luca de Tena) y Manuel Iborra para el cine. La razón es que ambas han eliminado una buena parte de escenas y versos (ya de entrada, la televisiva empieza en la escena V y la cinematográfica bien entrada la IV), y apenas hay casos en que el cotejo directo a tres bandas entre una escena completa del texto literario y las dos adaptaciones resulte fructífero. Tómese, no obstante, este pasaje más breve para obtener una sugestión similar a la de nuestra anterior comparación con *El perro del hortelano*:

<b>Texto literario 1</b> <i>La dama boba</i> <b>(Lope de Vega)</b>	<b>Texto fílmico 1 (TV)</b> <i>La dama boba</i> <b>(C. Luca de Tena, 1980)</b>	<b>Texto fílmico 2</b> <i>La dama boba</i> <b>(M. Iborra, 2006)</b>
Nise:	Nise:	Nise:
El amor se ha de tener adonde se puede hallar; que como no es elección, sino sólo un accidente, tiénese donde se siente, no donde fuera razón. El amor no es calidad, sino estrellas que [conciertan las voluntades que [aciertan a ser una voluntad.	El amor no es elección, [Ø] sino solo un accidente; se tiene donde se siente, no donde fuera razón. En amor [no hay] calidad, sino estrellas que [conciertan dos voluntades que [aciertan a ser una voluntad.	El amor se ha de tener adonde se puede hallar; que como no es elección, sino solo un accidente, tiénese donde se siente, no donde fuera razón. El amor no es calidad, sino estrellas que [conciertan las voluntades que aciertan a ser una voluntad.
Liseo:	Liseo:	Liseo:
Eso, señora, no es justo, y no lo digo con celos, que pongáis culpa a [los cielos de la bajeza del gusto. A lo que se hace mal, no es bien decir: «fue mi [estrella».	Eso, señora, no es justo, y no lo digo con celos, que pongáis [falta] a [los cielos en la bajeza del gusto. A lo que se [hizo] mal, no es bien decir: «fue mi [estrella».	Eso, señora, no es justo; y no lo digo con celos, que pongáis culpa a [los cielos de la bajeza del gusto [Niega con chasquidos de lengua]. A lo que se hace mal, no es bien decir: «fue mi [estrella».

<b>Texto literario 1</b> <i>La dama boba</i> <b>(Lope de Vega)</b>	<b>Texto filmico 1 (TV)</b> <i>La dama boba</i> <b>(C. Luca de Tena, 1980)</b>	<b>Texto filmico 2</b> <i>La dama boba</i> <b>(M. Iborra, 2006)</b>
Nise: Yo no pongo culpa en ella, ni en el curso celestial; porque Laurencio es [un hombre tan hidalgo y caballero que puede honrar... Liseo: ¡Paso! Nise: Quiero que reverenciéis su [nombre.	Nise: Yo no pongo culpa en ella, ni en el curso [natural], porque Laurencio es [un hombre tan hidalgo y caballero que puede honrar[me], [Ø] [y yo] quiero que reverenciéis su [nombre.	Nise: Yo no pongo culpa en ella, ni en el curso celestial; porque Laurencio es [un hombre tan hidalgo y caballero que puede honrar... Liseo: ¡[Al] paso! Nise: Quiero que reverenciéis su [nombre.
Liseo: A no estar tan cerca Octavio ... Octavio: ¡Oh, Liseo! Liseo: ¡Oh, mi señor! Nise: (¡Que se ha de tener amor por fuerza! ¡Notable [agravio!] (Vega 2009: 149).	Liseo: A no estar tan cerca Octavio ... Octavio: ¡Oh, Liseo! Liseo: ¡Oh, mi señor! Nise [ <i>Aparte, mirando a            cámara</i> ]: [¡]Que se ha de tener amor por fuerza[?] ¡Notable [agravio!	[ <i>Liseo, tras amago            violento, la besa. Nise hace            ostensibles gestos de placer            y se desmaya; él sonrío            satisfecho</i> ] [Ø]

Las principales divergencias entre ambas versiones pueden apreciarse en el citado pasaje, donde las transformaciones verbales en el texto televisivo son abundantes: integración del principio de un verso con el final de otro («el amor no es elección»); fusión de dos turnos, tras eliminación de uno intermedio («honrarme, y yo quiero»); preferencia de la proclisis frente a la enclisis («se tiene» en lugar de «tiénese»); y alteraciones en

los tiempos verbales («hizo» por «hace») y en el léxico («libertad» por «calidad», «falta» por «culpa», «natural» por «celestial»).

En cambio, las aportaciones en la película de Iborra, que aquí prefiere no alterar el texto, proceden del paralenguaje y de la gestualidad, potenciada por el juego de plano/contraplano y una dinámica alternancia de escalas, como permite su montaje más elaborado. Esto se debe a que «el relato cinematográfico es en esencia montaje», que se produce de forma más escasa y rudimentaria en el teatro televisivo «porque lo que se representaba sobre el *set* proporcionaba todo un completo material de significación» (Guarinos 1992: 75), y es el movimiento de cámara, junto a la puesta en escena, el que genera principalmente la planificación en el discurso televisivo.

Iborra, manteniendo el texto de Lope, lo modula notablemente con la tensión sexual entre Nise y Liseo, que de puro exagerada podría resultar divertida<sup>11</sup>. En otros muchos pasajes como el antologado se potencia el histrionismo de los personajes, dando como resultado un tono decididamente bufo, de forma que, como apuntaba antes, la acentuación de la comicidad es una de las principales bazas con que se emprende la lectura del texto de Lope.

Otro elemento destacado es la eliminación en la versión cinematográfica de los apartes (que no aportaban la comicidad buscada); sin embargo, no los repudia el trasvase televisivo, en el que Nise rompe la cuarta pared y lanza esos versos al telespectador, transformando de paso el matiz exclamativo por uno interrogativo que pueda generar, tal vez, mayor complicidad.

Hay en la película gran cantidad de alteraciones de tipo estructural, como el montaje alterno (Trecca 2011: 473-474) o la redistribución de

11 A este respecto, Wheeler ha explicado con sentido del humor que «Liseo and Nise are turned into comic caricatures; the former is shown to be a camp, affected fool while the latter is depicted as a sexually repressed bluestocking who only needs the slightest hint of a Gongoresque conceit to be brought to the cusp of orgasm» (2012: 180-181). En efecto, la Nise que interpreta Macarena Gómez parece entrar en éxtasis en el pasaje antologado; dependiendo de la disposición del espectador a la hora de dejarse llevar por esos procedimientos gestuales, la comicidad se producirá o no (que se trunque así la secuencia, en lugar de darse entrada al nuevo personaje, es también un recurso que pretende reforzar el componente desenfadado, al finalizar de manera tan abrupta como exacerbada en el comportamiento de los personajes).

versos del segundo acto, en boca de varios personajes y no solo de Laurencio, como colofón del filme (Noble Wood 2015: 204–206); y de tipo actancial, como la eliminación de los criados Turín y Celia, y, sobre todo, el cambio de personajes masculinos por femeninos (el ya mencionado de Octavio por Octavia y el de su amigo Miseno por Gerarda). Es esta una transformación, por cierto, desigualmente recibida por parte de la crítica, ya que Trecca (2011: 467) y Noble Wood (2015: 191–193) destacan su importancia ideológica, mientras que Berger la considera desacertada por mostrarse «la idea, ajena de la época, de un poder femenino» (2009: 66).

Por su parte, en la versión televisiva, más limitada en cuanto al lenguaje audiovisual, se encomendaron fundamentalmente a alteraciones estratégicas del verso tras la primera labor básica de selección y síntesis, con soluciones muy variadas. Hallamos, así, refuerzos pragmáticos: «es que hay poesía» por «también hay poesía», «Yo tengo que enamorar» por «Desde hoy quiero enamorar», «Harélo si está en mi mano» por «Si puede ser en mi mano», «Pues lo he de remediar» por «Yo lo pienso remediar». Hay cambios gramaticales mínimos, a veces por razones prosódicas: «oscura<sup>12</sup> aun en ingenios raros» por «oscura aun a ingenios raros», «Que enamore amor a un hombre» por «Que enamore amor un hombre». O sustitución de interjecciones, saludos y despedidas, no solo para modernizar, sino para afianzar o reajustar el discurso: «Ah» por «Bien, bien», «¡Qué bien me dejás!» por «¡Bien me dejás!». Y encontramos adiciones de elementos para reconstruir la sintaxis y el sentido: «Los tres fuegos corresponden» por «Tres fuegos, que corresponden», «¿Los llevas en el lienzo?» por «Ya te limpio con el lienzo». Otras operaciones afectan a la deixis, alterada por cambios performativos: «Ven al momento» por «Escucha un momento», «Yo iré tras ti» por «Yo voy tras ti», «que lo que él me dijo aquí» por «de lo que él me ha dicho a mí», «Mi padre viene» por «Mi padre es este».

Como estamos comprobando, estudiar qué mecanismos lingüísticos operaron en versiones como estas puede ofrecer resultados sugestivos, y

12 No me detengo en este tipo de modernizaciones básicas (cambio de timbre, eliminación de las palatalizaciones en formas verbales, actualización de arcaísmos, etc.), que son abundantes tanto en el texto televisivo como en el cinematográfico («lección» por «licción», «amarle» por «amalle», «ahora» por «agora» o «esta» por «aquesta»).

contamos con varios dobles para examinar convergencias y divergencias en los discursos cinematográfico y televisivo: en lo que atañe al Siglo de Oro español, además de los casos de *El perro del hortelano* y *La dama boba*, disponemos de *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945; Alfredo Castellón, 1979) y *El alcalde de Zalamea* (cuya versión para *Estudio 1* corrió a cargo de Alberto González Vergel en 1968). Esto nos permite, además, rescatar textos teatrales televisivos a los que poca atención se ha prestado (y no digamos ya respecto a lo verbal) y de los que se ha pensado que ofrecían rígidos esquemas en su traslación, cuando en su extenso espectro cronológico y bajo diversas denominaciones y formatos (Guarinos 1992 y 2010; Fernández 2014; Rodríguez Merchán 2014) han trazado, en realidad, virajes de gran interés.

*La dama boba*, además, cuenta con dos versiones televisivas en contextos de producción muy diferentes, lo que aporta una nueva sugestión de estudio. De entrada, que la de 1969, dirigida por Alberto González Vergel, lleve prólogo erudito a cargo de un señor con corbata (el presentador televisivo Ángel Losada) que luce un pesado libro entre las manos, y arranque la función con una adusta conversación entre dos varones, que incluye esta contundente declaración de Octavio, dice mucho de los resortes que se están activando:

Está la discreción de una casada  
 en amar y servir a su marido;  
 en vivir recogida y recatada,  
 honesta en el hablar y en el vestido;  
 en ser de la familia respetada,  
 en retirar la vista y el oído,  
 en enseñar los hijos, cuidadosa,  
 preciada más de limpia que de hermosa.  
 ¿Para qué quiero [y]o que, bachillera,  
 la que es propia mujer concetos diga?

(Vega 2009: 72–73).

La versión televisiva de 1980 y el filme de Iborra no incluyen esos versos, pues la primera arranca con una escena entre Nise y Celia que es ya posterior a esa, y la segunda, que sí empieza en esa misma escena IV, cambia a Octavio y Miseno por Octavia y Gerarda, mujeres empoderadas

que no hacen alusión alguna, claro, a ese «programa de comportamiento femenino» coincidente con el que propugnaban las revistas y consultorios dirigidos a las mujeres durante el franquismo, como ha estudiado profusamente Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española*.

Esto nos pone en la órbita de cómo se conciben, desde resortes ideológicos bien distintos que proceden del contexto de producción, las operaciones de trasvase de un texto literario a uno audiovisual. La versión de 1969 no duda en reproducir el discurso heteropatriarcal mientras que la de 1980 lo elude, y no porque RTVE se hubiera vuelto, a esas alturas, profeminista, sino porque ante el dilema básico de mostrar para que se genere repudio o eliminar para que no se provoque adhesión<sup>13</sup>, opta por lo segundo silenciando semejante declaración de intenciones de la figura masculina que detenta el poder<sup>14</sup>. El filme, en cambio, ya no tiene que plantearse esa disyuntiva porque ha introducido de raíz un elemento transgresor: el cambio de sexo del personaje, de forma que se traza un viraje hacia el matriarcado. Esa nueva Octavia ya no pronunciará dichos versos<sup>15</sup>, pero sí que blandirá

13 Digo «básico» porque esa misma disyuntiva sigue activándose incluso «retroactivamente»: Netflix eliminó una escena de *Por 13 razones* por la presunción de que podría incitar al suicidio, Disney sacó de su plataforma *Canción del sur* y HBO retiró en primera instancia *Lo que el viento se llevó* de su catálogo, y poco después la recuperó pero con un vídeo explicativo para evitar que se malinterpreten conductas racistas.

14 La misma cuestión puede advertirse, por ejemplo, en estos otros versos de Laurencio que la versión de 1969 no duda en mantener, frente a la supresión que efectúan las otras dos adaptaciones: «Hable la dama en la reja, / escriba, diga concetos / en el coche, en el estrado, / de amor, de engaños, de celos; / pero la casada sepa / de su familia el gobierno; / porque el más discreto hablar / no es santo como el silencio» (Vega 2009: 138).

15 Aunque en el tercio final, en conversación con Gerarda, sí que incorpora la idea de forma más sintética, reproduciendo los versos de Lope: «¿Quién le mete a una mujer / con Petrarca y Garcilaso, / siendo su Virgilio y Taso / hilar, labrar y coser?» (2009: 146). El tono cómico y hasta bufo del filme, frente a la gravedad con que habla siempre Octavio en la versión de *Estudio 1* de 1969, marca una notable diferencia. Además, es probable que la decisión de mantener ese pasaje en la película se deba al guiño al propio autor que permite inmediatamente, pues de todas las obras mencionadas selecciona estas: «Ayer sus librillos vi, / papeles y escritos varios; / pensé que devocionarios, / y desta suerte leí: *Historia de dos amantes*, / sacada de lengua griega; / *Rimas*, de Lope de Vega; / *Galatea*, de Cervantes» (2009: 146).

la espada (fig. 1), que cambia finalmente por varias bofetadas, para defender sus principios.



Figura 1: *La dama boba* (Manuel Iborra, 2006)

El cortocircuito semántico y actancial que se produce con esa pirueta deliberadamente anacrónica del trueque de sexo es propio ya de un contexto que se atreve no solo a proponer un imaginario diferente al que provee el texto literario, sino a poner en boca de Octavia esta otra sugestión: el «si me casara agora» de Lope (2009: 72), puesto en boca de un hombre, cambia a «si amara a una mujer», dicho por un personaje femenino, y aprovecha el «y no te espante / esta opinión, que alguno la autoriza» como réplica al gesto de espanto de Gerarda, que se llega a persignar aturdida.

Lo que llevan consigo las tres adaptaciones no es solo a Lope y el tiempo de Lope, sino sus propios tiempos de emisión, y esto afecta también, naturalmente, a las decisiones de inclusión, elisión y transformación del componente verbal, todo un reto para la investigación.



## Espacios y tiempos

### 3.1. *Spain is different: Un diablo bajo la almohada* (José María Forqué, 1968)<sup>1</sup>

A menudo parece que una reubicación espacial, cuando se adapta un texto literario al cine, representa un cambio anecdótico: simple gusto por una ambientación distinta (es decir, motivo de la *variatio* compositiva) o necesidades de producción (esto es, razones puramente circunstanciales). Pero incluso en una película no demasiado lograda como esta versión de «El curioso impertinente», que normalmente (y precipitadamente) se ha juzgado como una lectura ramplona y poco elaborada del relato intercalado cervantino (Quesada 1986: 37; España 2007: 99–100), el reajuste de espacios se revela como uno de los principales factores que hemos de estudiar para entender cómo se forjó el nuevo texto.

Junto a ese elemento, es el temporal el que destaca de entrada: la película lleva a la contemporaneidad, igual que traslada a espacios españoles, la historia que leemos en el *Quijote*. Y ambas operaciones en el espacio-tiempo no configuran un mero marco para adaptar el texto literario, sino que determinan el modo en que se realizó esa adaptación, hasta el punto de que representan las decisiones matrices y es la trama recreada por Cervantes la que se amolda a esos cambios.

Este planteamiento, alejado deliberadamente del *fidelity criticism* (que buscaría afanosamente la forma del texto filmico en un lugar que no le corresponde, ávida de registrar, por no decir denunciar, «alteraciones»),

1 Comparo la película de Forqué con otras dos que han sido relacionadas con el texto cervantino, *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984) y *Kissing a Fool* (Doug Ellin, 1998), en otro lugar (Malpartida 2018a).

en lugar de averiguar qué otros estímulos contribuyeron), nos conduce a las «retículas» de las que alertaba Robert Stam, como vimos en la primera parte. Así pues, hemos de fijarnos no solo en la propia obra literaria (recuérdese que el título de la película no replica el del texto cervantino), sino, sobre todo, en el «ambiente en el momento de la reacentuación» (Stam 2014: 108). Por eso no es decorativo, ni mucho menos, el reajuste espacio-temporal que se efectuó en el filme.

Lo que propuso José María Forqué es llevar los rasgos básicos de la «prueba amorosa» que encontramos en el texto cervantino a la dinámica del *pre-destape* que empezaba a otearse en el cine español a esas alturas de los años 60. Utilizo ese término porque el *destape*, en sentido estricto, no se produciría hasta la Transición y la progresiva lenificación de la censura cinematográfica (Ponce 2004: 14–37), que ya se había ido prefigurando, eso sí, a finales de los 60, como ejemplifica precisamente *Un diablo bajo la almohada*. Para ello, el cineasta necesitaba:

- a) chalets en la costa, paisajes idílicos, *play-boys*, mirones de playa;
- b) tiempo contemporáneo al de la producción, con ebullición turística;
- c) una trama de obsesión por la fidelidad matrimonial.

El texto literario, así pues, le proporciona solo uno de esos elementos axiales, el último. Es más, en el guion de Forqué (firmado junto a Jaime de Armiñán) se encajan algunos estímulos argumentales de la obra cervantina en el nuevo diseño de personajes y situaciones que se fraguó. De esta forma, en la película desfilarán un Anselmo, un Lotario y una Camila (homonimia que sí remite al texto literario, del que se ofrece una «versión libre» según los créditos iniciales), y obrarán de modo parecido a los literarios. Así, las más sustanciales diferencias proceden de los reajustes espacio-temporales y del género elegido, el «amortiguador» de la comedia<sup>2</sup>, que permite mostrar,

2 Que no es sino otro reajuste esencial, porque el texto cervantino podrá despertar hilaridad en algún momento, sobre todo al principio, como cuando el narrador acota que Lotario «recibió los cuatro mil escudos, y con ellos cuatro mil confusiones» (Cervantes 1998: 392), pero por mucho que intentemos afinar con su adscripción taxonómica (Güntert 2015; Gordon 2020), no parece una obra cómica.

desde un punto de vista del erotismo, más de lo debido (combinaciones y bikinis sobre todo), así como plantear una historia de adulterio (por más que sea «inducido» por un enfermo de celos) sin ambages.

Para estudiar «El curioso impertinente» de Cervantes se debe averiguar, igual que ocurre con algunas *Novelas ejemplares*, «cómo los elementos y relaciones de la narración se modalizan para alcanzar un determinado sentido impuesto o propiciado por el espacio donde se producen (Italia/España)» (Bobes Naves 2009: 121). En consecuencia, no parece justo que el prejuicio contra la adaptación fílmica deba paralizar un acercamiento crítico al modo en que se gestó la película en función de los reajustes contextuales, que no deben percibirse como «irreverencias» respecto a la fuente argumental, por muy egregia que sea. Así, la película cambia la Florencia cervantina, que remite a la «*novella*, según el sentido italiano de este término» (Bobes Naves 2009: 125), por parajes de la Costa Brava española no por afán gratuito de desligarse de la obra en que se inspira, sino porque responde a lo que han explicado los historiadores del cine respecto a esas ubicaciones en ese período de cierto «apertura», consecuente con la idea de «desarrollismo». La cita es larga pero merece la pena por lo bien que nos sitúa en nuestra órbita de estudio:

Muchas películas de los años sesenta recurrirán a los escenarios monumentales, pintorescos o de ocio playero para reubicar sus historias. Pero su función no se agotaba en el posible reclamo de los turistas extranjeros. De hecho, tenían el manifiesto objetivo de inculcar al público doméstico los iconos y valores hacia donde dirigir sus fantasías de consumo y su búsqueda de experiencias. Las livianas tramas narrativas de estas películas emplazadas en Marbella, Mallorca, la Costa Brava o Benidorm celebraban los nuevos espacios de ocio para los turistas visuales del desarrollismo. Al mismo tiempo, la promesa del progreso económico quedaba equiparada con la auténtica libertad, como reflejaba con agudeza, aun a pesar de su marcado tono conservador, *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968). Antes de comenzar la historia de ficción, el filme arranca con una especie de publitreportaje sobre las bondades del turismo, el radical cambio que supone en los lugares donde se instala y la intensidad de las experiencias que ofrece. Constantes panorámicas y zooms nos muestran playas abarrotadas, bellas turistas, tráfico incesante y deportes acuáticos (Benet 2012: 314).

Aquí es donde se inscribe precisamente *Un diablo bajo la almohada*, del mismo año que la película citada por Benet como ejemplo. El conocido

lema *Spain is different* es, además, el título de un documental promocional que incluye igualmente la Costa Brava, el que firmó Rafael Ballarín en 1965.

A ello hemos de añadir la peculiaridad de que el filme de Forqué es una coproducción entre España, Italia y Francia (otra marca de «aperturismo» europeo), con la participación de actores de varios países e idiomas diferentes, lo cual le valió ciertas críticas derivadas de supuestos desajustes de tono y registros interpretativos (Soria 1998: 291; Pérez Perucha 1998: 73). En cuanto a las localizaciones, se acreditan, además de la Costa Brava en Girona, concretamente Castell-Platja d'Aro (que será el espacio central de la seducción), Madrid (que aparece de soslayo en el primer tercio) y Roma (que parece prestar solo algunos interiores). Y respecto a los idiomas (la versión española, naturalmente, está doblada, dado que los actores principales no eran hispanohablantes), ya desde el principio del relato se emplea el cambio de código para incidir en los enfermizos celos de Anselmo: mientras su esposa (definida como una mujer nórdica «liberal» e «intelectual», frente al comportamiento cerril y machista del esposo) habla perfectamente en inglés con otros hombres, este nuevo «curioso impertinente» se irrita porque no entiende esas conversaciones (y eso que es un científico, aunque sus experimentos, los zoológicos y los amorosos, son disparatados) e imagina estar siendo traicionado. Se incluye así, para interpretar a Camila, a la actriz sueca Ingrid Thulin, inequívoca seña tipificadora de la nórdica sexi y desinhibida (Ponce 2004: 18), tan frecuente durante esos años en el cine español que optó por esa segunda vía de «un espectáculo de evasión, de aire vodevilesco», como fue definido el filme (Cebollada 1993: 104)<sup>3</sup>. El estereotipo cobró tal fuerza que llegó incluso a incrementarse durante el cine posterior a Franco, en el que «si tenía que haber alguna escena de

3 Me refero en particular a «vías» porque son tres las que se han determinado en ese período del cine español, el tardofranquismo: «un cine con ambiciones de carácter político-intelectual, que tuvo su máximo representante en Carlos Saura [...]; un cine chabacano, listo para ser consumido por el gran público, que fue elaborado por los conocidos artesanos del cine español: Pedro Masó, José María Forqué, Pedro Lazaga, Mariano Ozores, Ignacio F. Iquino, etc. [...]; y la llamada “tercera vía”, un cine que pretendía reflexionar sobre algunos aspectos de la vida española, con un tratamiento sencillo, de forma que las películas fueran accesibles a un público amplio y, por tanto, rentables» (Caparrós Lera 1999: 148–149).

sexo, era preferible que la actriz fuese extranjera, tuviese nombre extranjero o hiciese el papel de una extranjera» (Hopewell 1989: 166–167).

Se añade además, a pesar de que domina una cierta indefinición espacial para favorecer la distribución a nivel europeo, un personaje inequívocamente hispánico, que es probablemente el precedente más nítido de lo que se llamaría más adelante el «landismo» (Huerta Floriano y Pérez Morán 2015; Guerra Gómez 2012: 5–6, 9–11). En ese espacio de playas, locales nocturnos y enormes apartamentos con piscinas, el casero de los señores, amante al fin de la pícaro criada Leonela (Amparo Soler Leal), es interpretado por Alfredo Landa, al que se llega a calificar de «muy macho», en un contexto en el que no faltan chascarrillos sobre extranjeras y mirones de playa, como el que incorpora Joaquín Roa con un telescopio en mano. Que sea precisamente Alfredo Landa el que interprete al promotor inmobiliario y les muestre a los dos amigos unas nórdicas como parte del paisaje turístico que está promocionando, nos pone en la órbita del agente turístico al que encarnaría, ya como protagonista, en *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973), uno de los hitos del landismo que tan popular fue en el cine tardofranquista y que cifraba el prototipo de «racial celtíbero español» (Huerta Floriano y Pérez Morán 2015: 7).

Por otra parte, en el entramado de referencias de signo europeo que delinea el filme, la conexión italiana con el texto cervantino se reduce al estribillo de «La donna è mobile ...» que canturrean hasta en dos ocasiones Lotario y Anselmo. Ahora bien, el célebre fragmento de la ópera de Verdi se inserta en dos momentos estratégicos en el viraje de Camila, al inicio de la “prueba” y cuando ya ha sucumbido. Por consiguiente, resulta funcional en correlación con el argumento, y Camila lleva en la primera secuencia una pluma, como la que se mueve con el «viento» del aria, de acuerdo con el tono cómico, por no decir bufo y socarrón, que impera en el filme<sup>4</sup>.

4 Véase, por ejemplo, el momento en que pasan unas cabras junto a Anselmo (y no es el único chiste de «cuernos» de la película), coincidiendo en el encuadre con él de forma metonímica, justo cuando cree que su mujer ha pasado la prueba y recordando al espectador, cómplice con el procedimiento, que se trata de lo contrario. Si se contempla con cierta indulgencia (y colocándolo en su contexto), no funciona mal el sentido del humor que despliega el filme, cercano, además, en alguna ocasión a los enredos de la *screwball comedy*. Otra cosa es que se mire con la circunspección

Todas estas operaciones, de marcado signo sincrético, obedecen a los rasgos constitutivos de un tipo de comedia sexual desenfadada (y burda en ocasiones, por qué no decirlo) que empezaba a despuntar en esa etapa. Así pues, la adaptación debe más al contexto de producción y a las decisiones tomadas respecto a los espacios de la seducción (desplazados desde Florencia hasta la Costa Brava) y a la contemporaneidad de la trama (con viraje hacia el aperturismo de signo turístico), que a la elección del propio texto cervantino. De ahí que a un filme, producto de un arte colectivo por antonomasia, haya que considerarlo siempre como un texto dinámico que incorpora mucho más de lo que contiene su fuente de inspiración argumental.

### 3.2. Un puzle de espacios en *La Lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976)

*La Lozana andaluza*, según apunta Carla Perugini en su edición del texto de Francisco Delicado, es «un libro en el que la geografía sólo es ficticia (porque responde a una vocación cazurra de los topónimos)» (Delicado 2004: XXVI). En consecuencia, no creo que debamos juzgar de manera más severa la llamativa mixtificación que se efectúa con los espacios en la versión fílmica de Vicente Escrivá. De acuerdo con lo que ha planteado en un artículo encomiable desde un punto de vista metodológico Isabel Castells Molina, no se trata de una «traición» al texto literario, término que deberíamos descartar ya en este ámbito de estudio, como bien propone dicha investigadora (2010: 104), sino de un procedimiento tan habitual como lícito a la hora de fraguar cualquier filme: la Roma de esta película, evocada en primer término con la palabra, es representada desde el principio mediante asociación de lo verbal con lo espacial, aunque la plaza con la que arranca sea la de Santa María de Cáceres. Un agorero

---

de quien abre un juicio sumarísimo en una causa donde Cervantes es una especie de extraña víctima.

exaltado, crucifijo en mano (que se destaca mediante plano de detalle), proclama lo siguiente:

Oh, triste y desdichada Roma, vuelve los ojos al Señor; tú, que deberías ser cabeza de santidad, clave del cielo y patria común de los cristianos, no eres más que un saco de corrupción y de pecado. Mira que la ira de Dios viene ya sobre ti y lanzará gentes contra tu gente, y hambre y dolor y muerte sobre tus hijos. *Vē tibi, civitas meretrix.* ¡Ay de ti, ciudad meretriz!

Y un reencuadre permite que veamos de nuevo la plaza, centro de la acción en varias ocasiones, que no está, ni mucho menos, en Roma en «la vida real», pero que en esta película va a estarlo si aceptamos el pacto fictivo que nos propone. Es así de sencillo: se trata de un proceso de inmersión en la ficción y cualquier protesta por la sustitución de espacios soslaya la dificultad de producción de un filme, que no siempre puede rodar en lugares públicos a sus anchas y elige los más idóneos no por su parecido con el que pretende simular, sino por su accesibilidad, tanto física como legal. Aquí se trata, como en el caso de *Un diablo bajo la almohada*, de una coproducción, concretamente entre España e Italia, y sí opera una segunda unidad que recoge imágenes reales de Roma, como veremos, pero ese espacio privilegiado de la plaza, donde también Rampín se dirigirá de inmediato a los transeúntes romanos (porque, que esos figurantes fueran cacereños, ¿importa mucho al espectador?), tiene detrás una localización «real» (hay que insistir en este término, oponiéndolo al de la «ficción», o cualquier otra disquisición carecerá de sentido) española.

Téngase en cuenta, además, que la Roma a la que se remite en primera instancia en la película es un espacio de corrupción (el que suscitó el célebre «Saco» de 1527), tomándose la frase latina de la epístola final de Delicado a tenor de «la destrucción de Roma y la gran pestilencia que sucedió[,] dando gracias a Dios que le dejó ver el castigo que méritamente Dios p[er]mitió a un tanto pueblo» (2004: 354), como punto de referencia para construir la intervención inaugural. Funciona, además, como elemento «amortiguador» para desplazar la atención hacia un lugar alejado de una España que aún no se había encaramado a la democracia y sobre la que pocas suspicacias podían apuntarse aún. El recurso se inscribe así en un «triple distanciamiento» recordado por Castells Molina (2010: 87), según el cual

un filme de alto contenido erótico, tanto verbal como visual (ya estamos en los albores del destape, que intensifica el fenómeno evocado con *Un diablo bajo la almohada*)<sup>5</sup>, queda justificado, en primer lugar, por la elección de un clásico literario, pues así «la responsabilidad primera sobre los contenidos recae en su autor»<sup>6</sup>; en segundo lugar, por la distancia cronológica (siglo XVI); y, por último, por la distancia espacial (Italia) (2010: 87–88).

Pero esa misma Roma es también un singular espacio de libertad, el representado desde que irrumpe Lozana en el relato filmico, y no falta, de nuevo, el referente del texto literario, que no es que se traslade por exigencia de la fuente, sino como estímulo creativo:

SILVIO: Pues por eso es libre Roma, que cada uno hace lo que se le antoja, agora sea bueno o malo, y mira cuánto, que si uno quiere ir vestido de oro o de seda o desnudo o calzado, o comiendo o riendo o cantando, siempre vale por testigo, y no hay quien os diga: «Mal hacéis» ni: «Bien hacéis». Y esta libertad encubre muchos males: ¿pensáis vos que se dice en balde por Roma Babilón, sino por la muncha confusión que causa la libertad? ¿No miráis que se dice Roma meretrice, siendo capa de pecadores? (Delicado 2004: 150).

- 5 No hay que olvidar, por una parte, que otros códigos de censura cinematográfica, como el de Hays en la industria estadounidense (Black 1999: 31–60), fueron tan estrictos como el español, y el consiguiente destape, una vez que se relajó (y no digamos cuando se eliminó, aunque censuras y autocensuras han existido y existirán siempre), se produjo también en ese país; y, por otra parte, en variados filmes europeos se habían mostrado desnudos (sobre todo femeninos) de forma gratuita desde mucho antes de que se fraguara el fenómeno en España. Conviene, por tanto, relativizar las relaciones de causa-efecto y la vinculación exclusiva con el cine español (Benet 2012: 376). Matización esta, desde luego, que no es óbice para entender que la crítica se haya cebado con el destape español, particularmente sonrojante, como bien explica Guarinos en el caso de otra película de Vicente Escrivá, *El virgo de Visanteta* (2008: 57–58), que incluso conoció una secuela, *Visanteta, estate quieta*, estrenada el mismo año de 1979 y protagonizadas ambas, como *La Lozana andaluza*, por Maria Rosaria Omaggio.
- 6 O, como explican Hernández Ruiz y Pérez Rubio, porque se inscribe así entre un conjunto de películas, como las dos partes de *El libro del buen amor* (1974 y 1975), «encajadas sin *ambages* en la [...] primera oleada de cine erótico y camufladas en una pretendida y refinada [...] coartada cultural [...] que revierte, simplemente, en una inflación de cuerpos femeninos desnudos que aprovecha una primera permisividad aperturista en materia sexual» (2004: 108).

La dirección moralizante del parlamento no empaña, según la tesis transversal de Carla Perugini en su edición, la notoria dinámica de libertad que destila toda la obra (Delicado 2004: 150, n. 826). En el filme, es la Roma desenfadada y alegre la que irrumpe cuando Rampín se la muestra a Lozana, y toda la secuencia constituye un trampantojo, en el más literal sentido de la palabra, que encaja localizaciones romanas con españolas sin que ello constituya alteración alguna en la constitución fictiva. Aparecen así, por ejemplo, en esa peculiar «visita turística», imágenes del Coliseo, la Columna de Trajano, la Basílica de Santa María de Aracoeli o el Castillo de Sant'Angelo, desde el que se da un salto sustancial (desde el punto de vista de las localizaciones «reales») a la Plaza Mayor de Cáceres y concretamente al Arco de la Estrella. La transición, resuelta con dinamismo (un corte seco de montaje, con bisagra musical que otorga homogeneidad al conjunto), permite que los hitos monumentales de Roma se desplacen a una Cáceres en la que ya volverán a dialogar los protagonistas sobre «el barrio donde viven las más famosas cortesanas», como asegura Rampín a Lozana en una coda del paseo que tiene como consecuencia lógica el itinerario «profesional» de la recién llegada. Las angulaciones y los movimientos de cámara, junto al montaje que asocia esos lugares, han gestado una secuencia donde el tránsito de espacios no debería resultar violento para el espectador, pues se ha cerrado hábilmente el encuadre para que una parte del Castillo de Sant'Angelo de Roma encaje suavemente con el citado Arco de la Estrella de Cáceres.

El procedimiento volverá a emplearse, por ejemplo, con el Colegio Menor de San Jerónimo, en Alcalá de Henares, del que se muestran más adelante las columnas y los jardines (soslayando así la fachada o imágenes panorámicas), de forma que sean más «reutilizables» visualmente en este curioso puzle romano. En los créditos iniciales también se alude entre las localizaciones a Toledo, que debió de aportar sobre todo espacios interiores.

La solución tradicional (la transparencia) y la relativamente moderna (el efecto y reajuste digital) no creo que constituyan mejores alternativas que el montaje yuxtapuesto de espacios diversos. Todos estos recursos pueden ser tan eficaces para el mismo cometido, pero no necesariamente más válidos desde un punto de vista de la creación del espacio filmico, lábil y autosuficiente en su propia esencia. Que se haya impuesto la opción del

retoque digital nos conduce a este sagaz interrogante formulado por García Gómez y Pavés:

Desde el momento en que todo puede intervenir digitalmente, resulta pertinente el cuestionamiento —o al menos replanteamiento— del concepto de *realismo filmico* y, por ende, de ese otro íntimamente unido a él, siempre esgrimido con sesuda seriedad por los partidarios del realismo: el de *verdad*. Ante el perfecto simulacro de un decorado digital que consigue que lo tomemos como real, cabe preguntarse: ¿qué constituye la *verdad*? (2014: 21).

Por citar un ejemplo con el que guarda varias similitudes (ambos son adaptaciones de textos españoles del Siglo de Oro, se encauzan mediante coproducción entre Italia y España y emplean la técnica de la refundición)<sup>7</sup>, en una película bastante más lograda, *Los alegres pícaros* (*I Picari*, Mario Monicelli, 1987), si se trasladan a Salamanca y habrá, por tanto, coincidencia entre espacio real y fictivo, porque se quiere mostrar la calabazada del ciego *in situ*, en el propio animal de piedra, dado que se trata de un homenaje explícito a un hito picaresco. Ese no es el interés de Escrivá, quien toma el texto (y sus espacios) de modo funcional y aprovecha la coartada literaria para dignificar y proteger, como apuntamos antes, una película de destape. Hay que volver al contexto de producción para entenderlo bien; lo que llamó la atención del espectador es lo siguiente:

Una de las invenciones, y desde luego [...] la más celebrada, de Vicente Escrivá fue la de poner en escena a Lozana, protagonizada por una exuberante actriz italiana llamada María Rosaria Omaggio, dándose una sensual y dilatada ducha en casa de la tía de Rampín, quien, en un claro ejemplo de *voyeurismo*, la contempla extasiado al mismo tiempo que el espectador (Castells Molina 2010: 88).

Este es el hito que marcó *La Lozana andaluza* filmica, y poco debió de importarle al receptor de entonces la recomposición espacial bajo la que se presentaba una Roma que poco podía competir, por más que sus estampas turísticas más célebres terminaran emergiendo, con los numerosos

7 Si en los créditos de *La Lozana andaluza* se apunta a Delicado, Fernando de Rojas, Salas Barbadillo y el Arcipreste de Talavera, la película de Mario Monicelli lo hará con el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* (aunque no faltará una incurción muy anecdótica del *Quijote*).

desnudos que la película ofrecía<sup>8</sup>. Que hoy, en tiempos donde esas escenas nos pueden parecer mucho más cándidas que en 1976, se dirija la mirada a la exigencia de correspondencia entre espacio real y espacio fílmico, no haría sino confirmar que hay múltiples sucedáneos de un *fidelity criticism* más ocupado en detectar supuestas alteraciones (ahora contra el urbanismo) que en estudiar un proceso de adaptación atendiendo a la funcionalidad de sus técnicas y al contexto de producción en que se gestó.

### 3.3. El empoderamiento femenino en *El jardín de Venus* (José María Forqué, 1983)

Elijo esta adaptación para trazar un tercer hito en nuestro recorrido por los espacios y tiempos con ánimo reivindicativo. Esta magnífica serie televisiva, que ahora puede recuperarse gracias a la plataforma *RTVE Play*, ha quedado relegada porque se ha producido un notable equívoco derivado de su propio título y de la iconografía que la promocionaba. El título remite a una obra de Samaniego de evidente índole erótica<sup>9</sup>; las carátulas

8 Téngase en cuenta, para tasar el impacto que causaban aquellas imágenes, que, como explica Seguin, «el “destape” ofrece detalles, fragmentos, partes de un todo inasequible y, por consiguiente, completado por el receptor. Participa en cierto modo de un *striptease* inconcluso, un puzzle al que le faltan varias piezas aportadas, en cierto modo, por el propio espectador [...]. Así pues, el “destape” —interesante forma incoativa que describe el proceso más que el resultado, así como lo hace el vocablo “transición”— se acaba cuando aparece el cuerpo desnudo. Por supuesto que, posteriormente, asistiremos a otros destapes, pero que ya sólo constituyen una etapa hacia algo más “intenso” y no una finalidad, como en el *striptease*» (2015: 74).

9 Para los *gender studies* resulta de interés la diferente postura de Zavala, que denuncia la unilateralidad masculina del discurso erótico (1992), y Garrote, que ejemplifica precisamente con el caso de esta obra de Samaniego, donde «el cuerpo dominado es también masculino [...] y el control puede ser ejercido por la mujer sobre el pretendiente» (2008: 118). Esta última matización resulta fundamental para entender la serie televisiva que le tomó prestado el título.

de su edición, en tres estuches con seis cintas de VHS<sup>10</sup>, inciden directamente en el desnudo femenino a través de conocidas pinturas como *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Es más, en el rótulo promocional de esas carátulas se lee: «La mejor literatura erótica en sus imágenes más sugerentes». No es de extrañar, en consecuencia, que se haya asociado la serie (junto a otra muy inferior del mismo año, de semejante raigambre literaria, *Las pícaras*) al destape (Aranda Arribas 2020a: 634), y la mala prensa de esta tendencia la ha condenado al olvido.

Pero nada más lejos de la realidad: *El jardín de Venus* no solo no está en la órbita del destape, sino que es prácticamente su mejor antídoto. Elige el amor y el erotismo como ejes temáticos, de acuerdo con unas fuentes literarias (Boccaccio, Maupassant, Zayas, Foz) sobre las que practica una singular *tabula rasa* espacio-temporal, como veremos, pero no se vale del desnudo porque sus creadores (José María Forqué en la dirección, Enrique Llovet y Hermógenes Sainz en el guion) concibieron un erotismo basado en la palabra, el gesto y la belleza de sus intérpretes. En el ámbito de producción de «una de las televisiones que en todo el mundo estará más abierta [...] para mostrar a los hogares y a toda la familia cuerpos (femeninos) parcialmente desnudos» (Palacio 2012: 25), tenían además la coartada de que en el texto de María de Zayas adaptado en tres de los capítulos se lee, por ejemplo, lo siguiente:

Llegó don Fadrique a su casa, y fue recibido de su mujer con mucho gusto, porque no tenía sentimiento, como no tenía discreción. Cenaron juntos, y como se acostase don Fadrique por venir cansado, cuando pensó que doña Gracia se estaba armando para

10 Prueba de su olvido es que no se llegó a editar en DVD. La imagen de una de esas cubiertas es la que anuncia el contenido en *RTVE Play*, de forma que la sigue marcando —de manera equívoca— iconográficamente. Insisto en esta circunstancia porque el destape se promocionó con cartelera sonrojante que apelaba exclusivamente al auditorio masculino (Collado 2011: 209–218), de forma que «la promesa de exhibición de algunas partes del cuerpo (femenino, claro) se convertían en la mayor potencialidad de venta de este tipo de films» (Mora Gaspar 2019: 171). En cuanto a la obra homónima de Samaniego, las cubiertas de varias de sus diferentes ediciones (por ejemplo, la de A-Z de 1991 a cargo de Emilio Palacios o la de Mestas de 2002) ya apuntaban igualmente hacia el desnudo femenino.

hacer el cumplimiento de la orden que la dejó, la vio salir desnuda y que se entraba con él en la cama (2004: 339).

Pero José María Forqué, que participó en el destape cinematográfico<sup>11</sup>, lo elude aquí, y Ana Torrent, que interpreta a doña Gracia, no aparece desnuda en ninguna ocasión, ni tampoco los otros personajes femeninos que podían haberlo hecho por evidentes «exigencias del guion» en varias secuencias de alcoba. Además, los juegos con las vestimentas y algún que otro plano sugerente apuntan, especialmente en los cinco primeros capítulos dedicados al *Decamerón*, a la belleza tanto femenina (de Verónica Forqué, Esperanza Roy o Carmen Elías) como masculina (de Juan Ribó, Pedro Mari Sánchez o Tito Valverde). No hay, por tanto, nada más alejado del machismo reduccionista que se ha asociado, con toda la razón, al destape cinematográfico.

Conviene que nos detengamos en este aspecto porque desde que Laura Mulvey publicara en 1975 su ensayo fundacional «Visual Pleasure and Narrative Cinema» en la revista *Screen*, se ha insistido en que el cine (hecho mayoritariamente por varones) ha contribuido a difundir «la imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre» (Mulvey 2001: 376). Si atendemos a nuestra Transición, en cuyo proceso histórico la gestación de la serie *El jardín de Venus* se sitúa en su momento culminante, Carmen Peña-Ardid lo ha explicado así:

Al leer los textos de la época, advertimos que, mucho más que la actividad política o la economía, el control del sexo y la escenificación del deseo en el espacio público sólo se conciben como patrimonio –o perversión– de los varones; de ahí que el poder democratizador del discurso obsceno deba entenderse esencialmente –en una sociedad de consumo– como la posibilidad de que «todos» (los varones adultos, o algún varón con su compañera) accedieran a mercancías sexuales y a «perversiones» otrora reservadas a una elite masculina que las disfrutaba clandestinamente (2015: 110).

Como ha indicado en otro lugar, «la historia cultural del periodo [...] sigue concediendo un mayor protagonismo a las “musas del destape” (como

11 Como señala Mora Díez, «en la época del destape criticó el machismo degradante, pero él mismo cayó en la trampa de utilizar el cuerpo femenino como objeto de deseo del espectador y reclamo de la taquilla» (2005: 95).

símbolos de la Transición) que a la labor intelectual de filósofas, escritoras, abogadas o periodistas» (Peña-Ardid 2019: 20). Recuérdese que una de las imágenes más icónicas de esta etapa es la de Enrique Tierno Galván entregando un premio en 1978 a una de esas «musas del destape», Susana Estrada, a quien se le abrió el vestido y dejó al descubierto uno de sus pechos. Un intelectual del gran calado del «Viejo profesor», que ha sido considerado una de las grandes figuras políticas y culturales de la Transición desde que fuera elegido alcalde de Madrid, solo un año después, y contribuyera a «reinventar» la ciudad (Wheeler 2020: 177–185), sonreía con naturalidad junto a la vedete, y esa fotografía se convirtió en emblema de una libertad recién conquistada. La instantánea ilustra, por ejemplo, la cubierta de la *Crónica sentimental de la Transición* de Manuel Vázquez Montalbán, quien comenta con sorna que, «formado para ser el primer presidente de la III República [...], su imagen estará ligada para siempre a la teta izquierda o derecha según se mire, de Susana Estrada, la reina del destape integral, junto a la que posó en un guateque parademocrático» (1985: 138).

Por fortuna, se han producido notables avances en el estudio de la producción cultural femenina de esta etapa (en la audiovisual, que es la que aquí nos ocupa, por ejemplo, Vernon 2011; Castejón Leorza 2013: 55–76; Martínez Pérez 2019), como reclamaba Peña-Ardid. Pero hemos de entender también que ese pecho desnudo, no *ensurado*, sino *naturalizado* (y difundido por la prensa) en medio de la plana mayor de los políticos del momento (al acto asistieron también Santiago Carrillo, Manuel Fraga, Adolfo Suárez y Felipe González), tuviera su resonancia simbólica en el terreno de la libertad femenina. Téngase en cuenta que Susana Estrada fue popular también por su audaz consultorio sexual, «que fue algo así como el anverso de aquel otro célebre consultorio femenino radiofónico de la señora Francis, símbolo privilegiado del más tradicional comportamiento femenino» (Mainer 2000: 145)<sup>12</sup>. De ahí que la imagen, más que una manifestación del destape orquestado por una mirada masculina (el pecho se

12 Consultorios de las revistas femeninas que constituyeron la fuente fundamental de Martín Gaité para su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*, y que fueron un seguro aliado para moldear a las «ejemplares penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar», de acuerdo con el ideal de «la mujer falangista soñada por José Antonio» (2010: 72).

descubrió accidentalmente y la instantánea fue tomada por una mujer, la fotoperiodista Marisa Flórez), se convirtiera en «todo un signo del tiempo» (Mainer 2000: 145), y así lo percibió también la prensa extranjera. Desde un punto de vista feminista, como explica Mary Nash, «la corporalidad y la sexualidad se convirtieron en nuevas características de la nueva mujer de la Transición», frente a la «astenia sexual o la asexualidad de un ángel del hogar» que preconizaba el patrón cultural de la dictadura franquista (2014: 198).

Además, la insinuación pública del cuerpo femenino en otros contextos ya había comenzado a demostrar en el tardofranquismo un efecto subversivo. Lo ilustra, por ejemplo, la anécdota que oportunamente comenta Manuel Palacio de una polémica actuación televisiva de Rocío Jurado, que lucía un sugerente vestido «en un aséptico programa concurso titulado *Cambie su suerte*», y llegó a ser «punta de lanza del combate político entre los aperturistas y los inmovilistas» (2012: 25). De todo el revuelo que se organizó, con las facciones más conservadoras soliviantadas, como rezaba la carta de un obispo, por aquellas «permisiones morbosas», Palacio explica que «se aprendió que una manera de provocar a las fuerzas más retrógradas de la sociedad era utilizar a la televisión emitiendo programas que estos podían entender que eran moralmente escandalosos» (2012: 27).

En lo que respecta al cine, a pesar de que el destape, lamentablemente, es uno de los paradigmas del cine español de la Transición (ya vimos, por ejemplo, que a Berriatúa le obligaron a incluir desnudos femeninos en *El Buscón*), como bien matiza Guarinos,

no todo el cine presentaba esta idea. Se van detectando movimientos de cambio en la familia y atribución de roles en otros perfiles de mujeres que han terminado por convertirse también en estereotipos, aunque lo importante de ellas es que en su momento fueron prototipos. Son mujeres que en sus personajes solicitan igualdad sexual, toman sus propias decisiones, protestan ante lo impuesto, no se conforman con el *statu quo*, y ven más allá del noviazgo y el matrimonio otros modos de vida, como el divorcio o la relación sin compromiso, la de amigos con derechos carnales: una crisis completa de la moral católica y la institución familiar (2008: 58).

Acotando ya a la ficción televisiva, esto es lo que no solo recoge, sino que lo potencia en grado sumo, *El jardín de Venus*. En TVE ya se habían producido brotes verdes, puesto que incluso «desde la temporada televisiva

de 1976–77 que impulsa Rafael Ansón» hay una «proliferación de series que tenían a la mujer como protagonista» (Palacio 2012: 168), y más adelante alguna otra se atrevía a mostrar «una España contemporánea con problemas arriesgados, algunos tan actuales como las relaciones sentimentales entre una mujer mayor que el hombre o el divorcio, recién inaugurado en España» (Guarinos 2008: 53), como ilustra *Anillos de oro* (1983), dirigida por Pedro Masó y con guion de su protagonista, Ana Diosdado.

Nos interesa este ejemplo porque *El jardín de Venus*, en ese mismo año, desde una ficción situada en un tiempo indeterminado (entre el XIX y el XX, según informa una voz *over* en los proemios de cada capítulo) y en un lugar asimismo deslocalizado, incide en el empoderamiento femenino, aprovechando espléndidamente sus fuentes literarias pero incorporando elementos de una nueva realidad, y la Ley del divorcio de 1981 puede explicar algunas de sus decisiones creativas. Que «la reivindicación de una ley del divorcio fue una de las grandes campañas que el movimiento feminista llevó adelante» durante la Transición (Larumbe 2004: 122), es evidente. Lo es también que los resultados fueron bastante tibios respecto a sus reclamaciones, de forma que tuvieron que «denunciar el desinterés de los partidos políticos por los derechos y la liberación de las mujeres» (Nash 2009: 75), pero su activismo demuestra que el divorcio es un principio legislativo que protege, fundamentalmente, a la mujer. Recuérdese, desde un punto de vista sociológico, la labor pionera de Carmen de Burgos, quien recaba, a principios del siglo XX, opiniones sobre el particular; y en un contexto muy diferente, es el *Diario Femenino*, ya a finales de los 60, el que sondea el asunto (Becerril Ruiz 2008: 189–191). Como explica Soraya Gahete Muñoz,

a partir de 1975, las actuaciones a favor de la concesión del divorcio fueron numerosas. A las manifestaciones organizadas por los sectores feministas, se unieron encierros, encadenamientos, programas, coloquios y charlas. El objetivo no era solo conseguir una ley de divorcio, sino que ésta no fuera discriminatoria para las mujeres (2017: 597).

Se entiende así que, trascendiendo lo que hay en los textos literarios adaptados, Annette se queje, en el capítulo 6 de *El jardín de Venus*, de su lamentable marido y procure por todos los medios la disolución de su matrimonio, o que don Fadrique y doña Gracia, en el desenlace del bloque dedicado a María de Zayas, se terminen separando (de manera, eso

sí, muy sui géneris) cuando el enlace desigual entre el maduro padrastro y su jovencísima hijastra (y provocado por la desconfianza de él hacia las mujeres, como veremos) revele su inconsistencia.

Además, no se produce en este último caso la reparación masculina del adulterio, prerrogativa que estaba vigente aún durante la dictadura franquista<sup>13</sup>, y es que otra clave que altera notablemente lo que aportan las fuentes literarias es que en la Transición, concretamente en 1978, se habían despenalizado asimismo el adulterio y el amancebamiento, otra de las principales reclamaciones feministas por el factor discriminatorio que activaba. Se llegó hasta el punto de promover una campaña con el lema «Yo también soy adúltera», dado que su «tipificación penal como delito atañía exclusivamente a la mujer» y «se podían dar situaciones tan extremas como la de poder acusar a una mujer de cometer este delito, aun llevando muchos años separada de su marido, y quitarle los hijos» (Larumbe 2004: 119).

Así, no sorprende tampoco que una mujer (interpretada por Esperanza Roy) se defienda con rotundidad en el capítulo 3 de *El jardín de Venus* en una querrela por adulterio emprendida por su marido, en la que pide la pena de muerte para ella, y proclame lo siguiente:

Es verdad que esta noche he sido sorprendida por mi marido: sería estúpido negarlo. Además, me avergonzaría de hacerlo. Pero sí quiero decir en este tribunal que las leyes deben ser iguales para todos. Esta ley que me puede condenar a muerte está hecha en perjuicio de las mujeres [se oyen murmullos de otras señoras en la sala que muestran su acuerdo]. Por un lado, el sentido común dice que una mujer puede satisfacer a varios hombres sin grandes dificultades; por otra parte, jamás se nos consultó cuando se dictó la ley. Por consiguiente, esta es a la vez estúpida e injusta.

No es que se trate de un alegato circunspecto. El tono de la serie es bien distinto: como indica el personaje encarnado por Carmen Elías en el prólogo del capítulo, se trata solo de un divertimento: «a sus heroínas», Boccaccio «no quiso inventarlas, sino convertirlas en algo vivo y real.

13 Todavía en el código penal vigente durante el franquismo se determinaba que «la pena para el marido que sorprendía a su mujer en adulterio y la mataba o causaba lesiones graves era de destierro, y si las lesiones no eran graves quedaba libre de la pena (es lo que se conoce como “uxoricidio por causa de honor”)» (Gahete 2017: 590).

Nosotros hemos tratado esos retratos con simpatía, por sonreír, solo por sonreír». Pero, eso sí, bajo la capa de ese desenfado hay una sutil línea ideológica en las adiciones respecto a las fuentes literarias. No hay que ir muy lejos para obtener un ejemplo: el estornudo del juez (interpretado por Fernando Fernán-Gómez) que parece una afirmación y da la razón así a la mujer tras su alegato para defenderse de las acusaciones de su marido, es una broma con apunte irónico hacia la Justicia que no figura en el brevísimo cuento del *Decamerón* (VI, 7); en el texto literario, es la voz del pueblo (y no un malentendido humorístico) la que dicta la sentencia: «casi a la vez gritaron todos que la señora tenía razón y decía bien» (Boccaccio 2002: 720).

Los romances femeninos son fundamentales en la serie, de ahí esa defensa de la promiscuidad, asociada tradicionalmente al varón, por parte de la mujer ante el juez. Se trata de una reclamación del libre goce de sus cuerpos, sobre el que ellas toman la iniciativa en lugar de esperar pasivamente el cortejo masculino, según prescribían las reglas del juego exigidas en la sociedad durante la dictadura franquista, como explicó Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española* (2010: 162–179). *El jardín de Venus* es todo un catálogo de mujeres empoderadas que urden divertidas escaramuzas amorosas y se divierten disfrutando de su sexualidad y burlándose de los hombres necios<sup>14</sup>.

Una vez aclarados los malentendidos con el destape que han influido en la percepción de esta serie, generando un prejuicio, y explicadas las peculiaridades de su contexto de producción y su adscripción a la comedia desenfadada, nos interesan aquí sobre todo los capítulos 10, 11 y 12 de la serie, que son los que adaptan un texto áureo, fragmentando con pericia «El prevenido engañado» de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas. Pero es necesario atender primero al conjunto de la serie para entender su propuesta espacio-temporal, y en particular a los cinco primeros, con los que más vinculados están por el empoderamiento femenino que plasman<sup>15</sup>.

14 Así, *El jardín de Venus* prefigura lo que explica Castejón Leorza a propósito de *Sé infiel y no mires con quién* (Fernando Trueba, 1985) y otras comedias similares, donde «todos los personajes femeninos adquieren un rol activo en la sexualidad, bien sea en el ámbito matrimonial o bien en el ámbito extramatrimonial» (2013: 94).

15 Si en los otros dos autores adaptados, Guy de Maupassant y Braulio Boz, no se encuentra semejante sustrato feminista, sí que aprovechan, al menos, la selección de obras/fragmentos que permita un encaje homogéneo con el conjunto. En el

La elección de Boccaccio y de Zayas, relacionados en *El jardín de Venus* por la potencia de sus personajes femeninos, no parece casual. No voy a insistir en este particular respecto a la autora madrileña, pues ya ha sido muchas veces resaltado por la crítica (Montesa 1981: 91–137; Vollendorf 2005; Cortés Timoner 2016; por citar algunos ejemplos que abordan el asunto desde perspectivas variadas)<sup>16</sup>. En lo que atañe al *Decamerón*, puede atenderse a elementos de la estructura más superficial, como el hecho de que sean siete las narradoras (con liderazgo de Pampinea) y tres los narradores, o a estudios comparatísticos más profundos que revelan el protagonismo de la mujer. Uno de ellos es el practicado por Aldo Ruffinatto, quien explica, cotejando con un relato de *El conde Lucanor*, lo siguiente:

[...] al entrar en el mundo del *Decamerón* I. 5, el personaje «mujer» se apodera de las riendas de la acción, abandona los lugares comunes que la pintan humilde, sumisa y arrimada a otros para la defensa de sus derechos, y se convierte en la heroína de una contienda que, por primera vez, ve al hombre salir de la escena totalmente vencido (2001: 154).

A partir de esta prevalencia femenina que la obra boccacciana ponía en bandeja, *El jardín de Venus* le da una vuelta de tuerca al lugar común de la «malcasada» y la torna empoderada con el arma fundamental del ingenio, a menudo mayor que el de los propios personajes del *Decamerón*<sup>17</sup>. Ahora

---

primer caso, se trata de cuentos que, como algunas de sus novelas, muestran ciertas trazas de empoderamiento femenino, sobre todo en el asunto de la infidelidad (Cuervo Vázquez y Alonso Díaz 2012: 123–126). En el segundo, la razón de su elección pudo haber sido la reivindicación de un autor aragonés (como Forqué), con el que además se cerró la serie con un protagonista masculino, pero hay que tener en cuenta que está travestido durante gran parte del relato, mostrando «sororidad» con las novicias en el convento donde se oculta, pues en la novela «las mujeres son fundamentalmente amigas, compañeras y confidentes del héroe» (López García 1999: 207). Una de ellas, además, es la Gracia de María de Zayas, con lo que ata un cabo del anterior capítulo.

16 Montesa (1981: 137) y Vollendorf (2005: 113) la vinculan, además, con Boccaccio.

17 Véase, por ejemplo, el díptico que forman los dos últimos relatos del capítulo 2, donde adapta VII, 6 y VII, 7. Los cuentos, yuxtapuestos en la obra literaria, están vinculados en *El jardín de Venus* por estratégicos motivos de la teatralidad y la escenificación (continuos insertos de títeres e incluso de juguetes mecánicos recuerdan que las protagonistas están dirigiendo a los hombres a su antojo), y por unas

bien, la obra literaria dispensa ejemplos para practicar la amplificación, pero la elección de fuentes concretas, de entre los nada menos que cien cuentos que brinda, revela de nuevo aspectos contextuales que a menudo se soslayan en este tipo de análisis comparatísticos. Lo digo porque hay un precedente en una serie de TVE, *Los libros*, que incluyó un capítulo llamado *Los cuentos de Giovanni Boccaccio*, y a pesar de estar dirigido por Pilar Miró, que llegaría a tener un importante cargo en el primer gobierno del PSOE, y contar con el guion de Alberto Méndez, que militó en el Partido Comunista, su propuesta fue mucho más tibia en lo que respecta a los personajes femeninos, ya que aún se concibe y emite bajo la dictadura franquista, concretamente en 1974. Para empezar, se decantaron por dos cuentos de sentido trágico e incluso lúgubre (IV, 5 y V, 9), y solo dos (uno de ellos, además, incluido muy brevemente y solo relatado de manera verbal) de sesgo cómico (VI, 4 y VIII, 3). Y, lo que es más importante, ninguno de ellos está relacionado con la sexualidad (a lo sumo, con amores imposibles), que era uno de los principales focos de la censura, que pretendió instalar «terminales morales en cada sala de estar» (Fernández 2014: 36) valiéndose del televisor. Es más, la presentación del capítulo, de acuerdo con cierta tendencia «paternalista» (es decir, la que pretende educar al espectador), corre a cargo de Guillermo Díaz-Plaja, que enfila más una lección magistral (lee de unos apuntes) que una amena invitación a adentrarse en un universo de ficción<sup>18</sup>. En cambio, los paratextos de *El jardín de Venus*, desinhibidos y dinámicos, apenas introducen este prurito pedagógico y las referencias a los creadores son del todo funcionales, empezando por el hecho de que son introducidos en la propia ficción, interactuando con sus criaturas.

---

amplificaciones dialogales que me atrevería a decir que van más allá de la propuesta de Boccaccio y redondean las dos tramas hasta alcanzar cotas sorprendentes de ingenio verbal, demostrando así, como explica su guionista, Enrique Llovet, en una suerte de poética, que «una acción debe ser pura y rotundamente desenlazada» (2000: 17).

18 Por eso es probable que Fernando Fernán-Gómez, en la introducción de su serie *El Pícaro* del mismo año, se estuviera burlando de este tipo de pórticos didácticos (España, 2017: 113) al empezar como erudito que encauza una soflama insoportable y terminar transformado en el protagonista, Lucas Trapaza.

Los precedentes en TVE de adaptaciones a partir de obras de María de Zayas, reseñados por Aranda Arribas (2021b: 340–345 y 350–358), ofrecen también una perspectiva muy distinta a la que aborda *El jardín de Venus*. Así, por ejemplo, igual que dos de los relatos antologados en *Los cuentos de Giovanni Boccaccio*, tanto los capítulos *Tarde llega el desengaño* (José Antonio Páramo, 1969) como *Inocencia castigada* (Alfonso Ungría, 1975), ambos de la serie *Cuentos y leyendas*, se inscribieron en una estética truculenta, similar a la de una serie magnífica de la misma época, *El quinto jinete* (José Antonio Páramo, 1975–1976). Esta operación adaptativa, que afecta a la fotografía, las localizaciones, el diseño de los personajes y el ocurrir de la trama, busca a través de su adscripción al género de terror<sup>19</sup> un amortiguador, ante la censura, de lo que estaban denunciando: dos casos de mujeres cruel e injustamente castigadas por sus maridos.

Ambas adaptaciones se amparan en un segundo lenificador, que ya vimos a propósito de *La Lozana andaluza*: su ambientación en el pasado, propiciada por sus textos de partida. Sin embargo, *El jardín de Venus* opera con extraordinaria libertad y no remite a los tiempos y espacios de las obras en las que se inspira. Por eso la voz *over* que emerge en sus proemios insiste, en cada uno de los capítulos, en conceptos relacionados con la libertad (tanto de los creadores como de los personajes) y en la indefinición espacio-temporal. Cito por el primer capítulo dedicado a María de Zayas:

*El jardín de Venus*, que tuvo entre sus amigos e invitados a Boccaccio y Maupassant, quiere incluir algunas voces españolas en sus encuentros de fin del siglo pasado o principios de este. Y otra vez vuelve a reunir a un grupo de personas por la muy libre decisión de los responsables de estas historias. Para ello ha invitado a doña María de Zayas a reunirse con sus personajes en tertulia libre en *El jardín de Venus*, hoy convertido en tranquilo balneario en algún lugar del planeta. [...] María de Zayas solo llevaba consigo un arma, la imaginación, y solo tenía un proyecto útil que la

19 Del segundo, que es el que más se desliza hacia lo que se ha denominado *fantaterro* (cultivado por realizadores como Paul Naschy, Jorge Grau y Chicho Ibáñez Serrador), Aranda Arribas explica atinadamente que «posee un halo lúgubre y se encuadra dentro del gótico» (2021b: 355). Este desplazamiento hacia otros predios genéricos también camufla oportunamente el erotismo que destilan los dos capítulos, asociación entre el terror y el sexo que los citados directores y, sobre todo, Jesús Franco, convirtieron en uno de sus sellos más característicos.

adelantó muchísimo a su tiempo: reivindicar el derecho de los seres humanos a gozar de la vida sin pena y sin discriminación.

Esta es una contundente declaración de intenciones, y el hecho de que no se concrete el año ni la localización precisa donde se va a desarrollar la historia<sup>20</sup> está en plena consonancia con las palabras «derecho» y «sin discriminación», que son universalizadas. Incluso se habla de «seres humanos» y no de «hombres», de forma consecuente con la reclamación igualitaria de la serie que estamos desgranando.

La otra gran consecuencia de esta abstracción es que permite neutralizar las diferencias lingüísticas (derivadas de épocas y culturas distintas) de los textos literarios elegidos, propiciando, en palabras del propio Forqué, una «cierta unidad» (Soria 1990: 140). Pueden practicar así sus artífices una libre creación verbal sin tener que preocuparse por las peculiaridades de la obra que sirve de fuente. El lenguaje afectado y apoyado en exceso en la voz *over* de *Tarde llega el desengaño* es un ejemplo de ello, y en *Los cuentos de Giovanni Boccaccio*, a pesar de que un excelente escritor como Alberto Méndez se ocupó del guion, se perciben serias dificultades a la hora de remedar unas características verbales que conecten al telespectador con otra época y otro lugar. En cambio, Enrique Llovet y Hermógenes Sainz camparon a sus anchas y ofrecieron muestras de gran ingenio a partir de soluciones *ad hoc*, de forma que *El jardín de Venus* es todo un festín verbal, repleto de dilogías y metáforas que no figuran en las obras de partida.

En suma, en lo que se refiere al empleo de las fuentes literarias, se está tomando a menudo el texto como pretexto, de manera que surta de ideas y permita un diálogo «atemporal» con la literatura, mientras que en la mayoría de adaptaciones televisivas dominaba un propósito divulgativo que sí ponía al texto en el centro de las operaciones de transposición<sup>21</sup>.

20 Solo hay un guiño localizador en este comentario reivindicativo de la propia María de Zayas, que se refiere a sí misma en la serie: «Yo sé bien que mis mujeres no son víctimas inocentes. Pero sí son víctimas de los hombres. Por eso me olvidaron todos: público y profesores de esta tierra. Quizá ahora me entiendan, porque yo solo quise mirar a sus gentes: mirar, pensar y sonreír».

21 Para que se entienda bien hasta qué punto llegaba esta intención, el impulsor de *Los libros*, Jesús Fernández Santos (que ejerció, diríamos hoy, como *showrunner*), pretendía que todos los capítulos «pudiesen dar una panorámica del contenido del

En el caso de los capítulos dedicados a María de Zayas, la transformación espacial es más notable porque no solo indetermina, sino que concentra. En la obra literaria hay una itinerancia del protagonista que lo lleva en viaje circular desde Granada, su cuna, pasando por Sevilla, Madrid, Nápoles, Roma, Barcelona, y de nuevo Madrid y Granada. En la serie, el balneario en el que sucede todo (localizado en la finca y en el castillo de Viñuelas, en Madrid) proporciona justo lo que necesita para desarrollar la trama: exteriores para el cortejo y las tertulias, interiores con habitaciones para los enredos de alcoba e incluso una iglesia para una boda.

Además, el balneario es el espacio de la enunciación y también del enunciado. En el texto literario, de acuerdo con el marco boccacciano, el narrador es don Alonso, uno de los galanes; en la serie, en cambio, es la propia María de Zayas (Berta Riaza), de forma que «la narradora –extradiegtica en la novela– se convertirá en testigo directo [...] y no solo comentará la peripecia con su reducido auditorio, sino que asistirá en primera fila a las aventuras de don Fadrique. E incluso mantendrá una conversación con él» (Aranda Arribas 2021b: 346). Es más, entre las múltiples funciones que ejerce el personaje de doña María en el balneario, se encuentra la de escribir, de modo que se sugiere que aquel es el espacio también de la creación literaria.

Esta proximidad de la autora con su criatura implica que hay un encariñamiento, a pesar de la suma idiotez de don Fadrique, interpretado con gran solvencia cómica por José Sazatornil, y se atenúa así el moralismo inherente al texto literario, que explicita el narrador interno<sup>22</sup>. Se suma así, además, a la galería de personajes masculinos ridículos que ya han desplegado los bloques dedicados a Boccaccio y Maupassant. Si en la obra de Zayas, «liberadas de su pasividad tradicional, sus heroínas adquieren autonomía sexual» (Olivares 2004: 36), y por eso los personajes de Serafina, Violante y Ana encajan perfectamente en el entramado de *El jardín de Venus*, es el

---

libro, de su sentido [...], de manera que se suscitase su interés y su deseo de leer la obra» (Fernández 2010: 127).

22 Baste recordar que en la *cornice* dice el narrador que «ya suele suceder, auditorio ilustre, a los más avisados [...] caer en lo mismo que temen», de forma que su relato se encomienda a que «ninguno se confíe de su entendimiento ni se atreva a probar a las mujeres, sino que teman lo que les puede suceder» (Zayas 2004: 292–293).

prevenido engañado que representa este ridículo galán el que engrosa la lista, una vez que se casa con su hijastra, de maridos imbéciles.

Para percibirlo mejor, veamos el arco que describe don Fadrique en los tres capítulos en que se ha dividido el texto de Zayas, del que se descartan varias peripecias para concentrar la evolución del personaje en su parecer sobre las mujeres. Lo que opina de ellas está motivado por la ridícula «prevención» a que alude el título, que de nada le vale en sus escaramuzas amorosas. En el primer capítulo, declara lo siguiente:

Yo pienso que la mujer no ha de ser muy rica, para no hacer de menos al marido y poderle estar agradecida, ni tener demasiado de aquí [*Se lleva un dedo a la frente*], porque, si no, ¿para qué está el hombre? [...] Soy un hombre a la antigua, aunque, eso sí, no desdeño el progreso. A la mujer le concedo sus derechos, pero vamos, extravagancias de trabajos, sufragismos y pamemas, por ahí no paso. ¡Pues estaría bueno! La mujer, en el hogar: siempre fue así, y es una moda que por muy antigua es muy moderna y se lleva, je, je.

En el segundo, tras haber sido burlado por doña Violante, dice lo siguiente: «Estoy escarmentado del ingenio de las mujeres. Lo emplean para engañarte mejor. Mira, me he prometido buscar entre las bobas, que no saben nada del mundo». Y en el tercero, después de haber sido embaucado de nuevo porque su rijosidad es mayor que sus prevenciones, asegura que «las prefiero necias: una mujer no necesita más que amar a su marido, guardarle el honor y criarle los hijos sin meterse en otras bachillerías». Por eso se casa con su hijastra, que no sabía nada del mundo, y menos del sexual, pues había permanecido en un convento, pero la jovencísima esposa no le guarda en absoluto ese «honor» al que apelaba, esta vez no por su ingenio, sino debido a su inocencia.

Ante semejante cúmulo de estulticias (desplegadas verbalmente por el propio sujeto, frente al carácter más diegético del texto literario, que no concede la palabra tan profusamente a don Fadrique), doña María no se muestra circunspecta, sino que sonrío continuamente, dotando así a la historia de un desenfado consecuente con el propósito que se había declarado en el prólogo (recuérdese: «solo por sonreír»)<sup>23</sup>. El tono cómico

23 Hay además ciertos comentarios, tanto en las tertulias de los capítulos dedicados a Boccaccio como entre los clientes del balneario, que aportan una idea igualadora de

potencia la idea de empoderamiento femenino que desarrolla la serie, ya que no solo muestra a mujeres liberales y liberadas, sino que controlan los hilos del relato (ya sea embaucando al hombre bobo o incluso creándolo literariamente) y lo hacen con sentido del humor.

Podríamos preguntarnos, finalmente, por qué un cineasta como José María Forqué, junto a Hermógenes Sainz de guionista y Enrique Llovet de asesor literario (y guionista de los cinco capítulos dedicados a Boccaccio), son quienes emprenden esta lectura progresista que puede parecer sorprendente viniendo de ellos. Lo digo porque Sainz sí que tenía antecedentes de izquierdas, pero Forqué dirigió películas como *La legión del silencio* (1955) o *Embajadores en el infierno* (1956), que muestran, como mínimo, un «patriotismo barato» (Mora Díez 2005: 95), y Llovet escribió, por ejemplo, himnos falangistas y un texto que sirvió para elaborar el guion de *Los últimos de Filipinas*, paradigma de cine reaccionario (Benet 2012: 214). Para más inri, el castillo de Viñuelas donde rodaron la serie fue la primera residencia de Franco tras la guerra, antes de su traslado al Pardo. Conviene, por tanto, abordar un intento de explicación de esta circunstancia.

Que Forqué, como opina Soria (1990: 14), sea un director feminista, constituye un calificativo exagerado. Y mucho más cuando afirma que en su filmografía «la mujer ocupa un lugar preferente» y que «es el director más feminista del cine español» porque en sus películas «la mujer es fuerte, inteligente, sensible, no acepta la sumisión, se alza con astucia y determinación contra sus dominadores y, en su respuesta, puede llegar hasta la más cruel y refinadas de las venganzas» (1990: 14). A juzgar por su trayectoria, tanto cinematográfica como televisiva, mejor parece la explicación de que fue un cineasta que se adaptó a los contextos de producción y a lo que reclamaba el sistema y el público; de hecho, se hizo productor para controlar mejor esos resortes. Y por eso en su filmografía hay de todo: desde las citadas películas de sesgo reaccionario, que pertenecen a su primera etapa como realizador, hasta su antítesis en el *Jardín de Venus*. Además, en una clara línea conciliadora, dirigió *El español y los siete pecados capitales* (1980), que

---

las relaciones. Por ejemplo, una de las dialogantes pregunta: «¿Pero es que ese hombre no escarmentaba nunca?». A lo que responde otra: «¿Qué hombre es capaz de escarmentar de las mujeres?». Doña María concluye: «¿O qué mujer de los hombres?»

ha sido considerada por Palacio «como la primera serie televisiva en que se desarrolla de una manera explícita el discurso del consenso de fuerzas políticas antagonicas» (2012: 326), que para Mora Díez es, precisamente, «el tema central de todo su cine: la reconciliación de las Españas» (2005: 95).

A menudo activamos el prejuicio de que quienes no se exiliaron fueron cómplices de la dictadura franquista, pero lo que hizo Forqué es, sencillamente, trabajar, y muchas de sus comedias funcionaron bien comercialmente, lo que no significa que estuviera alineado con el Régimen, al que no parece que fuera adepto. De hecho, en declaraciones recogidas por Soria, afirmó lo siguiente:

No participé en la Guerra Civil de manera activa, por razones de edad, ni he intervenido en la política, ni antes ni después de la Democracia, porque creo que nuestra función propia, además de ser payasos, es ser relatores de cuentos, gentes que contamos historias a nuestra manera y al margen de la Filosofía, la Literatura, la Política (1990: 158).

En cuanto a Enrique Llovet, dio un viraje a sus tendencias iniciales y es más conocido por su actividad teatral (como dramaturgo y sobre todo como crítico) que por una adhesión ideológica al Régimen. Es más, en su obra se ha advertido incluso una tendencia subversiva contra el poder (Jiménez Aguilar 2016: 104).

Se trata, por tanto, de creadores que se encontraron en un nuevo contexto de producción que les permitió, reubicando a su antojo espacios y tiempos, desarrollar su libertad narrativa (como una y otra vez se insiste en la serie) y mostrar a mujeres empoderadas, lejos ya de los patrones sociales del cine y la televisión que imperaron durante la dictadura franquista. El sentido del humor con que emprendieron el proyecto, dialogando de manera desenfadada con los textos literarios, potenció además un espíritu que no solo entronca con el progresismo, sino con una idea conciliadora de las relaciones humanas.

### 3.4. Un paisaje fluvial para *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996)

Sea cual sea el tipo de acercamiento exegético elegido, la secuencia de la góndola no ha pasado inadvertida en la ya nutrida bibliografía sobre la adaptación de *El perro del hortelano*. Tanto en trabajos más centrados en aspectos teóricos o técnicos (Díez Ménguez 2002: 304-305; Escalonilla López 2002: 311-313; Thiem 2009: 55-56), verbales (Alonso Veloso 2001: 390), actanciales (Carmona y Boadas 2016: 16) o sociales (Trambaioli 2019: 173-174), como en los que se dedican, naturalmente, a los espacios (Garrot Zambrana 2019: 162), aflora ese momento complicado de concebir para las tablas (si no es mediante atrezzo y decorado) pero que sí se produce de forma natural en la traslación del teatro al cine: el que desarrolla un largo diálogo mientras los personajes pasean en barca por un canal (fig. 2).



Figura 2: *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996)

Hay que analizar con cierto detenimiento, por tanto, una secuencia tan llamativa, empezando por la pirueta de que una película española represente

un espacio italiano (el Nápoles de Lope) mediante localización portuguesa (Sintra). Para ello, disponemos de información sobre la distancia que media entre lo previsto y lo que finalmente se rueda a partir de las declaraciones de los propios artífices de la película. Por ejemplo, el coguionista Rafael Pérez Sierra explicaba que los nuevos espacios encontrados en Portugal

nos proporcionaron escenarios que no habíamos podido imaginar y que se incorporaron para dar mayor variedad al guión. Siempre contamos con un jardín, pero en uno de los jardines portugueses había un canal, cruzado de unos puentes muy «románticos», por el que, en una góndola, hicimos transcurrir uno de los diálogos de la condesa con su secretario (1996: 112).

En otro lugar insistía el coguionista en que

algunas cosas surgieron del mismo decorado, como el paseo en góndola que tan bien sirve al doble papel de Teodoro como servidor y amante, que coloca al diálogo en el escenario romántico de un canal cruzado de pequeños puentes, y que, desde luego, no se nos había podido ocurrir antes de ver el jardín con el canal seco en año de sequía (1999: 98).

Y no solo no estaba previsto, sino que además, una vez decidido el nuevo entramado espacial, se luchó contra extremas dificultades de rodaje (ya sugeridas por la sequía a la que aludía Pérez Sierra) para salvaguardarlo, hasta el punto de que «el canal tuvo que ser anegado y hacerlo navegable», y ante la inestabilidad de la embarcación «varios hombres rana debieron hacer de timón guiándola de forma submarina, mientras los actores se concentraban en la declamación del verso» (López López 2017: 226). De ahí podemos inferir que la secuencia merece especial atención porque ese reajuste espacial no es, ni mucho menos, decorativo. Si lo hubiera sido, no se habrían tomado semejantes molestias, máxime en un rodaje que fue de todo menos plácido y que hubo incluso de interrumpirse por falta de presupuesto, pues «la productora inicial Cayo Largo Films no tenía dinero ni para pagar las fianzas de los palacios portugueses en los que se rodaba» (Mañas Martínez 2003: 140). Aunque se rescató el proyecto con la intervención de tres nuevas productoras, «la escasez de medios quedó, sin embargo, al descubierto con la reducción al mínimo de los exteriores» (Angulo 1998: 30), pero ese reencaje espacial sí logró salvarse.

Una vez detectado el potente índice de sentido que descansa en la secuencia, conviene advertir, con Pronkevich (quien compara la versión española con la soviética que Yan Frid realizó para televisión en 1978), el carácter sincrético de los espacios:

Pilar Miró rodó en el Palacio Nacional de Sintra, el Palacio Nacional de Queluz y el Palacio Marqués de Fronteira, obras maestras arquitectónicas portuguesas. En realidad, la directora española construyó un simulacro cinematográfico combinando los elementos de tres localizaciones distintas para crear un escenario palatino virtual sofisticado lleno de escaleras, paredes decoradas de azulejos<sup>24</sup>, fuentes, canales, parques y jardines (2017: 215).

Lo que esa confluencia de estímulos regaló, en cuanto a la funcionalidad de la escena fluvial, es la posibilidad de combinar dos ámbitos, el público y el privado, que intervienen así simultáneamente, de acuerdo con la tensión social que se respira en el texto de Lope y que forma parte de la «riqueza transgresora» de la obra (Navarro Durán 2004: 107). Baste citar que una vez abandonada la barca, espacio de intimidad legitimado por circular en exteriores, una escalera situada en la orilla propicia que se empleen significativas angulaciones de cámara mientras el diálogo vuelve a incidir en la distancia jerárquica entre los enamorados:

Diana: Cuando seas  
escudero, la darás [la mano]  
en el ferreruero envuelta;  
que agora eres secretario;  
con que te he dicho que tengas  
secreta aquesta caída,  
si levantarte deseas

(Vega, 1970: 123).

2.4 Hay una conexión hispano-portuguesa en este motivo de los azulejos que tanto llamó la atención de los artífices de la película: «Sevilla fue durante el siglo XVI la principal fuente de encargos cerámicos hechos para Portugal [...]. Sirva de ejemplo el conjunto de azulejos que decoran buena parte del palacio de Sintra [...]. Se trata de azulejos sevillanos exclusivos para el palacio, realizados al margen de la producción habitual» (Fernández Martín 2000: 191).

Hemos de tener en cuenta que en el texto literario toda esa larga conversación se desarrolla en interiores. De hecho, aunque lo podemos inferir de la línea de continuidad con las anteriores escenas, es tal la indefinición en las acotaciones (Pérez Sierra 1996: 110–111), que gracias a una variante recogida por A. David Kossoff es como podemos averiguar que los personajes dialogan dentro de la «sala en el palacio de la Condesa» (Vega 1970: 77)<sup>25</sup>. Así, la llamativa reubicación permite diversificar espacios además de mostrar una escena de cortejo, socialmente inapropiado, a la vista de todos, pero no así al oído, con lo que se privilegia al espectador, que la ve al igual que la oye.

En cuanto a su simbolismo, Garrot Zambrana señala lo siguiente:

[...] los jardines, y concretamente una fuente y un canal por el que pueden navegar pequeñas embarcaciones, ofrecen posibilidades de utilizar el valor simbólico del agua que fluye sin cesar, aprovechadas por Miró a la perfección, para subrayar las fluctuaciones de los sentimientos de Diana y Teodoro, la inconstancia del corazón humano (2019: 162).

La explicación parece más válida en lo que afecta a la fuente, que sí podría constituir un amago simbólico por el modo en que es incorporada; en cambio, el canal y la navegación aportan otras implicaciones y funciones, como he apuntado.

Por último, aunque sabemos que no estaba previsto, he aquí que la góndola remite a Italia en el imaginario del espectador, de manera que permite operar de forma metonímica, ya que asocia objeto y lugar por relación de contigüidad, igual que lo verbal remitía a Roma en el inicio de *La Lozana andaluza* filmica, por más que aquella fuera una plaza de Cáceres.

La elección de rodar en Portugal, idea barajada desde el principio del proyecto más por motivos económicos que estéticos (Pérez Sierra 1996: 112),

25 Esta indefinición característica ha sido oportunamente advertida por Carmona, quien matiza que, «como es bien sabido, en el teatro del Siglo de Oro apenas hay especificaciones de ninguna clase» en las acotaciones (2020: 161). Esto, de paso, ayuda a entender cómo el filme de Pilar Miró se inspiró, desde el punto de vista de los espacios, mucho más en la versión soviética de Yan Frid, *Sobaka na sene* (1978), como ha explicado Carmona (2020: 163–169), que en el propio Lope, parco en indicaciones de lugar.

provocó que las localizaciones concretas resultaran extremadamente funcionales. Esos espacios les regalaron hallazgos como ese canal al que hubieron de añadir agua, eso sí, para hacerlo transitable en una góndola. Como explica perfectamente Garrot Zambrana,

lo mejor sería adormecer la conciencia crítica y considerar que llevar Nápoles a Lisboa se quedaría en un justo desafío al criterio de verosimilitud con el que, por otra parte, el público de los corrales de comedia no era demasiado exigente. En cualquier caso conviene observar igualmente que ningún espectador identifica ni el palacio ni los azulejos con algún lugar que podría encontrarse en España, con lo cual se mantiene la tensión entre el aquí del público y el allí de los personajes (2019: 165).

Solo si nos empeñamos en buscar rígidas correspondencias entre literatura y cine podríamos poner objeciones a estas decisiones tan apegadas a los avatares de un rodaje. Dichas circunstancias forman parte de todo un laborioso proceso subterráneo (el proyecto, las localizaciones, el rodaje, el montaje...) encomendado a que el espectador acceda al ápice (la película), quintaesenciado para su disfrute. Volvemos así a comprobar que se adapta un texto literario, pero que es mucho más lo que se incorpora porque el medio audiovisual es extremadamente dinámico y lábil en su propia construcción y sentido final.



## CAPÍTULO 4

### Enseñanzas

#### 4.1. Diagnóstico: una nueva generación ante el Siglo de Oro

En los capítulos anteriores hemos comprobado que la era digital en que nos movemos proporciona gran cantidad de materiales para potenciar el estudio de las adaptaciones áureas. Solo un prejuicio de raíz tecnofóbica (en el que confieso que he incurrido alguna vez, por lo que este último apartado es, en cierto modo, un acto de contrición) puede provocar una «enmienda a la totalidad» y desestimar el enorme caudal de recursos que tenemos a nuestra disposición, tanto para investigar, según hemos visto anteriormente, como para enseñar, que es el propósito de las siguientes reflexiones.

Los docentes que no somos nativos digitales, sino «domingueros» en esta nueva era, nos hemos ido haciendo una idea de que nuestro alumnado, que sí ha nacido y crecido ya en el ecosistema de las novísimas tecnologías, pertenece a una generación a la que no se le puede apartar de las múltiples pantallas con las que convive a diario para que atienda a un formato de índole tradicional como el libro (incluso si es un *e-book*). Y ya un libro del Siglo de Oro, aparentemente tan alejado de sus intereses y motivaciones, parece impensable.

La denominada «Generación Z», compuesta por quienes han nacido a partir de 1994 (Vilanova 2019: 43), junto a las venideras generaciones que serán, salvo colapso como el que describe la serie *Years and Years* (2019), nativas digitalmente, constituyen nuestro alumnado del presente y del futuro inmediato. A conocerlo (para adaptarnos) hemos de encomendar buena parte de nuestros esfuerzos como docentes. Corremos el riesgo de «intentar comprender a los demás a partir de estereotipos. En cierta ocasión le preguntaron al escritor británico Gilbert Keith Chesterton qué

pensaba de los franceses, a lo que contestó: “No los conozco a todos”» (Rodrigo Alsina 2004: 62)<sup>1</sup>. Tampoco podemos conocer a todo nuestro alumnado, aunque su número sea bastante inferior al de toda una nación. En clase o en tutoría, en el mejor de los casos, solo obtenemos el ápice de su modo de pensar. No hay más remedio que acudir a recientes trabajos, que se mueven entre la sociología, la pedagogía e incluso la neurología, para extraer algunas generalidades (provisionales) sobre cómo es el nuevo alumnado de la «Generación Z», y conjugarlo con la experiencia propia y testimonios directos, que es lo que voy a procurar en este «diagnóstico».

Lo primero que hemos de tener en cuenta es que esta es la primera generación totalmente integrada, desde el proceso de escolarización, en el mundo digital, de forma que es la más diferenciada del resto (Dorsey y Villa 2020: 6–7). Un *boomer* y un miembro de la «Generación X», por ejemplo, tienen bastantes más características en común (derivadas en parte de su compartido mundo analógico) que un «Z» respecto a otras generaciones, porque la brecha digital es la más pronunciada de todas. Así, entre «los rasgos más sobresalientes de esta generación —que ya comienza a formar parte de las empresas como trabajadores— se encuentra el omnipresente uso de las TIC en toda relación social, laboral o cultural» (Vilanova 2019: 43). En particular, si acudimos a la esfera del ocio cultural, y así acotamos al sector donde figuran la literatura, el cine y la ficción televisiva, su principal interés estriba en el uso de las redes sociales, que le proporciona un cauce comunicativo esencial y constituye, además, su principal fuente informativa, muy por encima de la prensa y de los libros, aunque estos sean digitales. Por tanto, «si a cada grupo generacional le corresponde un determinado rol social, a la Generación Z le pertenece, por derecho, el ámbito de las RR. SS.» (Álvarez Ramos *et al.* 2019: 11).

En concreto, si la media de uso de estas redes sociales en España se cifra, de acuerdo con los recientes datos del informe anual *Digital 2021*, en casi dos horas diarias<sup>2</sup>, el incremento por parte del alumnado universitario

- 1 La anécdota es seguramente apócrifa porque se ha atribuido también, entre otros, a Winston Churchill y Anatole France.
- 2 Según dicho informe, elaborado por Hootsuite y We Are Social, «más de 37 millones de personas usan las redes sociales, lo que supone un 80% de la población española; además, acceden a ellas a través de dispositivos móviles (98%) y pasan una media diaria de 1 hora y 54 minutos en ellas»

es notable; mi propia encuesta, realizada al alumnado de dos promociones diferentes de Filología Hispánica en su último curso, cuyos resultados puede ver el lector en el anexo I, arroja el resultado de que son casi cuatro las horas dedicadas a las redes sociales. Este sondeo, modesto porque no abarca más que 56 respuestas, y matizable, además, por haberse realizado en el contexto de la pandemia de COVID-19 (aunque ya con la presencialidad docente reestablecida), ofrece algunas sugerencias que seguiré empleando en adelante, pero el primer dato llamativo es, sin duda, que la mayor parte de su tiempo de ocio está dominado por el empleo de las redes sociales, con 3,93 horas, seguido de la música con 2,86 horas, las series televisivas con 2,16 horas y los videojuegos con 1,16 horas, mientras no llega a una hora diaria la que encomiendan a los libros. Que en la esfera del ocio del alumnado que está finalizando Filología Hispánica la lectura ocupe esta exigua cifra, puede provocar que el docente se lleve las manos a la cabeza, pero no hemos de olvidar que no solo en esta era digital, sino en la enseñanza literaria en general, la propia disciplina académica se vuelve a menudo en contra de la fruición lectora, como bien alertó C. S. Lewis, profesor universitario de literatura, en los años 60 (2008: 88). Si atendemos a la propuesta heterodoxa de Daniel Pennac, creo que ha podido perjudicarnos como enseñantes la paradoja de que «el verbo leer no soporta el imperativo» (1993: 11) y nosotros no hacemos más que obligar a leer (en solitario, sin nuestra guía o auxilio), acuciados por nuestros planes de estudio y la difusa idea de los ECTS. Como han estudiado Larrañaga *et al.*,

los datos del *Barómetro de Hábitos de Lectura* (2007) encuentran los niveles más elevados de lectura en la franja de 10 a 14 años, pero si esa lectura es obligatoria no se consolidará en hábitos lectores permanentes. La obligatoriedad puede llevar, en principio, a altos índices de lectura, pero que no van a ir unidos al hábito lector. Tendremos que esperar unos años a que estos niños se conviertan en adultos, para comprobar su evolución lectora. En el contexto universitario parece que se produce algún cambio en la actividad lectora voluntaria de los sujetos, con un ligero incremento de la actividad lectora y de las variables motivacionales hacia la lectura. No obstante, sigue habiendo un porcentaje importante de estudiantes universitarios no lectores y falsos lectores [...]. La situación que encontramos refleja que en torno al

---

(<<https://prgarage.es/el-80-de-los-espanoles-usamos-diariamente-las-redes-sociales-y-pasamos-mas-de-6-horas-en-internet>>).

40% de los futuros maestros, cuando están en situación de incorporarse al mercado de trabajo no son lectores, y una tercera parte no muestra un patrón motivacional de acercamiento y disfrute de la lectura (2008: 88–89).

Esto se agrava en el caso que nos ocupa, la literatura del Siglo de Oro, pues otro dato que podemos extraer del citado cuestionario es que el alumnado de último curso de Filología Hispánica apenas ha leído, de toda la narrativa y teatro de esa parcela privilegiada de nuestra historia literaria, el *Lazarillo*, el *Quijote* (a menudo, por lo que me comentaron, fragmentariamente) y *La vida es sueño*, y las dos últimas, además, con porcentajes por debajo del 50 % de lectores. Esto puede deberse a un problema que ya parte de la menguada enseñanza literaria en la etapa educativa precedente. Recuérdense la fusión por vía de la LOGSE de lengua y literatura en una sola materia, donde la segunda parece un apéndice de la primera. Además, como apunta Gema Cienfuegos Antelo,

la realidad generalizada, al menos en las aulas de secundaria, continúa lastrada por el enfoque historicista, un canon cerrado de lecturas sometidas a examen y la pervivencia del comentario de texto en sus diferentes modalidades, con lo cual en el reducido espacio lectivo asignado a la materia el docente se queda sin tiempo para invertir en facilitar al alumno una verdadera experiencia estética de la literatura y guiarle en el entrenamiento fructífero de la recepción literaria (2019: 214).

Pero puede haber intervenido también un componente ideológico que no debemos pasar por alto: según la hipótesis de Wheeler, durante la etapa democrática se percibió que el Siglo de Oro estaba asociado a la exaltación de valores patrios efectuada por el franquismo, de modo que en la enseñanza se fue atenuando su estudio (2018: 263–266). Datos no faltan para avalar esta idea, pues «la primera reforma, la LODE (Ley Orgánica del Derecho a la Educación) auspiciada por José María Maravall [...] casi expulsó de un plumazo al Siglo de Oro del currículum escolar» (2018: 266).

De entre las pocas lecturas que realizan de nuestros clásicos áureos, por las conversaciones que he tenido la oportunidad de entablar con este nuevo alumnado, más allá de la frialdad de los números que arroja el sondeo, el *Lazarillo* no es solo la única obra que ha leído la gran mayoría, sino que es también la que más ha gustado a buena parte de esta generación. La razón que me dieron, como sospechaba, es la brevedad. Y la causa de cierta

animadversión hacia el *Quijote* es, en consecuencia, su mayor extensión, junto a otro motivo que me parece crucial: su ininteligibilidad. Y no me refiero ya solo a cuestiones de interpretación de alto calado, sino a la propia intelección argumental: la mayoría confiesa que no sabe ni lo que está pasando. Téngase en cuenta que de las tres operaciones básicas para entender el propio lenguaje de la obra, no activan ninguna: ni releen, ni leen las notas al pie, ni usan el diccionario. Creen que pueden obtener las respuestas a través de Google, y leer el *Quijote* (o *La vida es sueño*, *El Buscón*...) con el *smartphone* en la mano no parece buena idea: ni el omnipresente buscador, nuevo oráculo de Delfos, les soluciona esa tarea, ni les permite concentrarse en la lectura la interrupción continua que provoca el aparato.

Otro factor, de entre los muchos que podrían aducirse, es el escaso interés que les genera lo que no sea estrictamente una novedad. Sea porque vivimos tiempos «líquidos», como propuso Bauman (2003), o porque los propios dispensadores de ocio (librerías que solo privilegian los autores contemporáneos más vendidos, plataformas de *streaming* que dejan ocultos en el catálogo a los clásicos y solo muestran «lo más visto») y las redes sociales potencian extraordinariamente la novedad, les ha tocado desarrollarse en una cultura de la prisa y de lo inmediato, y que ha apartado del foco cultural incluso a los autores que no emplean redes sociales. Hay notables excepciones, como la de Santiago Lorenzo (a quien no han leído, por cierto, mis alumnos, cuando *Los asquerosos* podría ser su lectura de cabecera), pero Quevedo, Góngora o Cervantes, a no ser que creamos en el poder de la *ouija*, no interactúan con los lectores más jóvenes, así que no tienen visibilidad. Son nombres ilustres, sin más, en libros de texto o apuntes que han pasado por sus manos, para preparar un examen, entre bostezos.

Lo cierto es que, en líneas generales, nuestro alumnado, incluso el que cursa estudios de Filología, prefiere varias actividades de ocio (y he acotado, naturalmente, con el que podríamos llamar «cultural») antes que la lectura, consustancial a su futura profesión, y no digamos ya la de los clásicos áureos. Esta realidad, que podría resultar frustrante para los docentes, conduce, creo, a la siguiente reflexión: si «el ocio digital constituye la forma principal de consumo juvenil» (Tardivo *et al.* 2018: 89) y son las redes sociales, la música, las series y los videojuegos sus preferidos, nuestro deber como profesores es comprender esa tendencia y, en lugar de considerarla

perniciosa, emplear los recursos que el mundo digital nos ofrece para que la brecha entre nuestra propia formación y la suya no se agudice. Así, «en la era de las TICs y de la informatización de la educación, los docentes tenemos la responsabilidad de ayudar a los estudiantes a adquirir el mayor número de “Competencias para el siglo XXI”», en particular «las habilidades que sirven como base sobre la cual los estudiantes podrán adquirir las competencias más avanzadas y específicas» (Algaba Granero y Sánchez Hernández 2019: 194). Esto no va en contra de la especialización que se le supone a un Grado de Filología Española o de Humanidades en general, sino que la refuerza: la enseñanza literaria activa y proporciona altas dosis de un componente esencial de *curiositas*, sin el cual resulta difícil concebir cualquier otra disciplina (Ordine 2015: 81), incluida la propia cultura española (con su lengua y su literatura) como objeto de estudio en sí misma.

No creo que sea esta una claudicación, renunciando a altas aspiraciones filológicas, o un nuevo acuerdo de mínimos, sino una constatación de cambios de gustos y vías comunicativas, derivados de los nuevos soportes con los que esta llamada «Generación Z» se ha encontrado, empezando por el *smartphone*, en lugar de un pedazo de pan, debajo del brazo al nacer. Yo, que no soy precisamente un forofo del aparatito de marras, empecé a entender mejor lo que representa para un joven cuando vi en una película de Ken Loach, *Sorry We Missed You* (2019), cómo la madre reprendía al padre por haber castigado al hijo sin móvil, explicándole lo mucho que el dispositivo significa para él. Como indica Contreras, «los estudiantes Z esperan instructores flexibles y abiertos que los asesoren y los ayuden a alcanzar sus propias metas y que además se adapten a sus preferencias, tal como sucede con los juegos, los servicios y los *gadgets* tecnológicos que usan en su vida cotidiana» (2016: 5).

Así pues, hay que empezar por preguntarse cómo piensa y actúa el alumnado de la «Generación Z», y aunque mi sondeo revela curvas que delatan poca homogeneidad, porque hay, por ejemplo, quienes señalaron una sola hora de uso diario de redes sociales, y quienes marcaron hasta cinco o seis, en líneas generales podemos partir del término *multitarea*, que figura en la mayoría de los estudios que he consultado. De hecho, para que sus estimaciones de tiempo de ocio cuadren, hay que contemplar que simultanean varias de las actividades por las que les pregunté, y no solo

la más obvia de la música, que yo mismo, que les doblo la edad, combino con otras<sup>3</sup>. Una de las consecuencias de este rasgo es que «la continua exposición a los estímulos digitales ha recableado el cerebro de las nuevas generaciones y lo ha preparado para aprender mediante imágenes visuales complejas, para filtrar con rapidez todo tipo de información y para realizar varias tareas a la vez, específicamente en el entorno virtual», lo cual «les permite evaluar distintas opciones para tomar decisiones y solucionar problemas con rapidez, aprender a partir de información visual compleja, tener interés en experimentar situaciones nuevas, etc.» (Contreras 2016: 7). Además, «gracias a Internet se han acostumbrado desde pequeños a no depender tanto de sus padres y docentes para adquirir el conocimiento, y a procesar grandes cantidades de información» (Vilanova 2019: 43). Estas virtudes, eso sí, acarrearán una notable contrapartida: «[...] los miembros de esta generación tienen una necesidad inmediata de retroalimentación y han perdido, en gran medida, capacidad de atención» (Contreras 2016: 7).

Por eso creo que hay que advertir los pros y contras de las peculiaridades cognitivas de este nuevo alumnado, en lugar de evocar, sin más, que cualquier tiempo pasado nos parece mejor, sea con Jorge Manrique o con Karina. Cada característica presenta su haz y su envés, y por lo que he podido advertir, para el caso que nos ocupa de la literatura y el audiovisual, son más «querulantes», sea en sentido positivo (recuérdese, por ejemplo, la imagen de Greta Thunberg mirando ceñuda a Donald Trump) o en negativo (hacer un drama de todo, por insignificante que sea, y manifestarlo en redes sociales). Derive en activismo y compromiso, o bien, por utilizar un eufemismo, en hipersensibilidad, la consecuencia de esto para la enseñanza de la literatura áurea y sus adaptaciones al cine y la televisión, es que suelen mostrarse bastante más participativos cuando les propongo un debate. Lo he experimentado, por ejemplo, cuando les pido que tansen las diferencias entre teatro y cine, primero de forma individual e intuitiva; tras esa toma de contacto con el tema, los distribuyo en varios grupos de trabajo que

3 Téngase en cuenta, además, que «en la actualidad el tiempo de ocio es ubicuo y no se entiende únicamente como el tiempo libre que se emplea fuera del trabajo, en fines de semana o periodos vacacionales, sino como el tiempo que también se dispersa entre la propia jornada laboral y los quehaceres diarios. Las TIC nos permiten estar en varios sitios a la vez» (Viñals Blanco *et al.* 2014: 57).

preparan argumentos para culminar con el debate en clase, porque «los estudiantes Z aprenden mejor con proyectos colaborativos y en grupos pequeños» (Contreras 2016: 5). Una vez que han intentado encauzar el asunto por sí mismos, es cuando les facilito textos sobre el mismo tema que han abordado y suele reconfortarles que varios de los argumentos sean coincidentes, de forma que se sienten copartícipes del conocimiento. Creo que nos equivocamos cuando los atiborramos de apuntes y les ofrecemos primero las muletas, para exigirles después que discurren por sí mismos en una prueba final. Es un modo de proceder bienintencionado, desde luego, y tiene cierta lógica secuencial, pero desde que pruebo esa otra modalidad de apelar en primera instancia a sus intuiciones, en segundo lugar a su espíritu cooperativo y finalmente al cotejo de sus opiniones con las de la crítica especializada, afrontan mejor el estudio de una adaptación como *El perro del hortelano*, por seguir con el ejemplo del teatro.

Otro punto muy favorable para nuestros propósitos es que se trata de una generación bastante más desprejuiciada que las precedentes. Me refiero a que no suelen activar las jerarquizaciones artísticas que tanto daño han hecho a los estudios comparatistas, como vimos en la primera parte de este libro. Este nuevo alumnado considera generalmente en igualdad de condiciones un soneto, un tema de música *trap*, un grafiti, una viñeta de un cómic y un cuadro expuesto en el más prestigioso museo. Por eso me resulta mucho más fácil que no activen comparaciones como las de la cabra en el chiste de Hitchcock (Truffaut 1974: 108) a la que le gustaba más el libro, emblema (o piloto automático) que coloco en el campus virtual de una de mis asignaturas. Ya apenas oigo apelaciones a la superioridad artística de la literatura o a su «pureza», y es un auténtico alivio.

Por otra parte, si han leído, como hemos comprobado, poca literatura del Siglo de Oro, el redoblado prejuicio de que es inadaptable debido a su grandeza no aparece tampoco. La apertura de mente propiciada por estas peculiaridades debería constituir un acicate. Y no me refiero al alumnado de los primeros cursos de carrera, sino al de los últimos, con quienes he realizado el sondeo, e incluso al de posgrado. Son en buena medida una página en blanco en muchas cuestiones, y esta de la literatura áurea y sus adaptaciones, que conocen mucho menos aún (véase el cuarto gráfico en el anexo I), permite compartir con ellos una experiencia inédita.

#### 4. 2. Posibles soluciones y recursos en la era digital

Estos tiempos de hipercomunicación y de oferta de ocio inaprehensible y algo desconcertante, si seleccionamos con cierto cuidado, pueden proporcionarnos no solo recursos para mostrar al alumnado, sino también para reflexionar nosotros mismos como docentes. Desde un punto de vista actitudinal, creo que resulta aleccionadora la práctica comunicativa de algunos *podcast*. Consustanciales a la era digital, muchos de ellos van dirigidos a población joven y han sabido adaptarse a ella aplicando la fórmula horaciana del *delectare et prodese* (y que me atrevería a matizar convirtiendo la conjunción copulativa en una causal, de forma que estos nuevos contenidos *aprovechan porque deleitan*). Un paradigma de esto es *Todopoderosos*, que reúne en una charla distendida a un novelista, Juan Gómez Jurado; un cineasta (y últimamente también novelista), Rodrigo Cortés; y un humorista, Javier Cansado; además de un conductor que potencia el humor, Arturo González Campos. Por ejemplo, véase (u óigase, porque está disponible el audio en las plataformas de *podcast*, además del vídeo a través de YouTube), en lo que atañe al Siglo de Oro, el programa que dedicaron a Shakespeare, donde hablaron, además, de adaptaciones al cine. Al margen de su contenido, la cantidad de recursos comunicativos que proporciona es extraordinaria, empezando por el divertido perfil que se ofrece del «intelectual recalcitrante», Juan Gómez Jurado, objeto de las continuas bromas de sus contertulios. Esa dinámica resulta tan aleccionadora como la secuencia de *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) en la cola de un cine, donde un pedante profesor universitario, que no para de «pontificar» sobre Marshall McLuhan, es puesto en entredicho por este mismo, que aparece de improviso.

Menciono esto porque es el humor, sin duda, un principio básico a la hora de seleccionar materiales y adoptar el tono explicativo. Y quizá hemos olvidado que la literatura, el cine y las series pueden ser muy divertidos, igual que podemos nosotros divertirnos explicándolos, en lugar de comportarnos como ese parlero insoportable y circunspecto que se retrata en la película de Woody Allen. Así, por ejemplo, me he reído mucho con este nuevo alumnado comentando, al final de la secuencia de la góndola,

la fingida caída de Diana en *El perro del hortelano*, porque siempre emerge la carcajada cuando ella dice, taimada, «¡Ay, caí!» A ese humor consustancial, espoleado por el clima que se acaba de crear, añado yo que la capa con que se envuelve Teodoro las manos para auxiliarla es un profiláctico, aunque suelo decir «condón» porque me resulta más apropiado el tono coloquial. El concepto, que introduce no solo una broma, sino también la idea de distancia social, se puede rematar con un componente arquitectónico, la escalera que representa esa misma escala social, reforzado con un elemento del lenguaje del cine: la angulación (fig. 3)<sup>4</sup>.



Figura 3: *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996)

Funciona mucho mejor aprovechar una risa espontánea, provocada por el texto literario o por el filmico, que forzar una a partir del discurso propio. Nunca fui bueno contando chistes, pero la risa es muy contagiosa, como han explicado los neurólogos y podemos comprobar a diario, y si lo propicia el clima generado por el segmento elegido, se puede intentar bromear con los textos que estamos compartiendo.

4 Para el empleo de esta película en la enseñanza secundaria, a la que puede aplicarse, creo, buena parte de lo que estoy sugiriendo aquí, véase, por ejemplo, la propuesta didáctica de Pujals y Romea (2001).

Si esa secuencia, que me ha dado siempre buen resultado, resulta divertida pero además ayuda a entender los conceptos sociales sobre los que pivota la obra y la época, el cap. 7 de la serie televisiva *El Pícaro*, que he empleado a menudo, también suma para la causa. En su preciosa recreación de la parte de doña Mergelina y el doctor Sagredo del *Marcos de Obregón* (I, 2-5), en lugar de trasladar la prosa de Vicente Espinel, todo un dechado, se exploran otras fórmulas muy ingeniosas que permiten una explicación de tipo estilístico. Si este componente puede parecer árido para el alumnado, practicar el cotejo lingüístico con la serie de Fernando Fernán-Gómez altera la dinámica «tradicional» del docente leyendo el texto y comentándolo, sin más, por otra más participativa, ya que apela a la perspicacia del alumnado para resolver la tarea *in fieri*, en el propio curso de la clase. Incorporar un segundo texto, en este caso audiovisual, constituye un reto mayor, pero conviene lanzarlo al alumnado y no resolverlo unilateralmente.

La ocasión es propicia, además, para que se familiaricen con instrumentos filológicos como el *NLLE*. Cuando probé, en los albores de mi práctica docente, a llevar el *Tesoro* de Covarrubias y los tomos de *Autoridades* al aula para que ellos mismos buscaran algunas palabras, creo que solo me estaba dirigiendo a los más motivados desde que el peso de todos esos libros sonaba con estruendo en la mesa (recuerdo que algunos, cuando acababa el curso, me comentaban que iban a comprarse algunos de esos diccionarios, y eso que son bastante caros). Ahora el sofisticado buscador de la RAE, que está en sus teléfonos, portátiles, *tablets* y demás aparataje digital, les da acceso inmediato no solo a los dos más célebres, sino a una gran cantidad de obras lexicográficas. Como no saben lo que es un *gozque*, focalizar en la definición de Covarrubias, divertidísima, permite escenificar un pequeño monólogo de *stand-up* sobre los perritos molestos, y nunca falta quien se anima a aportar su testimonio personal, que era lo que estaba haciendo el autor del *Tesoro*, obra en la que se diluye a veces el lexicógrafo y «se manifiesta el autor con su rica personalidad, en la que confluían tanto sus ideas acerca del mundo y de las cosas públicas como un agudo sentido del humor» (Bustos Tovar 2011: 155):

Los gozques son unos perritos que crían gente pobre y baja; son cortos de piernas, largos de cuerpo y de hocico, importunos a los vecinos, molestos a los galanes, odiados

de los ladrones; duermen todo el día y con esto velan y ladran toda la noche; y menos siente un oficial que deis un bofetón a su hijo, que una coz a su perro.

No creo que sea necesario subirse a la mesa, como en *El club de los poetas muertos*, para atraer la atención del alumnado (aunque simpatizo con algunos de sus presupuestos si no se emprenden desde el histrionismo). Basta seguramente con elegir cuidadosamente qué textos antologar y qué otras voces convocar para que se entiendan, de manera más distendida, esos textos. El gozque de Espinel llama al de Covarrubias y a un perro algo más grande, pero igualmente inoportuno, en el capítulo de la serie, porque Charo López, doña Mergelina, pasó ciertos apuros con la excesiva «motivación» del animal, que parecía estar en un concurso de acrobacias (fig. 4). Quizá no le explicaron bien al perro su papel en la historia o no leyó el guion con detenimiento, o sucede, simplemente, que no se debe rodar con niños, con perros ni con Charles Laughton, como declaró Hitchcock.



Figura 4: *El pícaro* (Fernando Fernán-Gómez, 1974)

Ese tipo de apostillas como la que acabo de apuntar suele funcionar bien, pero no hace falta que todo despierte la hilaridad. Los expertos en el humor aconsejan la dosificación, y yo, que estoy lejos de serlo, he procurado contenerme y solo deslizarlo estratégicamente para que la curva de atención se mantenga. Es entonces el momento de aprovechar la cresta de la ola para explicar ese concepto de la distancia social y que así sus memorias puedan retenerlo mejor:

Como el mozuelo era continuo todas las noches en venir a cantar, si alguna faltaba mi ama lo echaba menos [y] preguntaba por él, con alguna demostración de gustar de su voz. Vino a parecerle tan bien el cantar, que cuando el mozuelo subía un punto de voz, ella bajaba otro de gravedad, hasta llegar a los umbrales de la puerta, para oírle más cerca las consonancias; que la música instrumental de sala, tanto más tiene de dulzura y suavidad, cuanto menos de vocería y ruido; que como el juez, que es el oído, está muy cerca, percibe mejor y más atentamente las especies que envía el alma, formadas con el aplauso de la media voz (Espinel 1972: 100).

La palabra *gravedad*, según *Autoridades* y como el alumnado sospecha cuando les pregunto sobre ella, significa «virtud por la cual el cuerpo grave o se mueve hacia abajo o tiene inclinación a dicho movimiento», pero también (he aquí lo que más les sorprende) «compostura y circunspección proporcionada a la persona y estado». Se trata, por tanto, de una dilogía<sup>5</sup> que atañe a lo físico (bajar a escuchar al joven) y a la vez a lo social: la palabra «estado» les revela que de nuevo nos encontramos con una enamorada de alguien que pertenece a una escala inferior (como Diana con Teodoro), con todos los problemas que ello representa (fig. 5).

- 5 El alumnado (y no solo el *centennial*, porque lo he detectado en generaciones anteriores) presenta serias dificultades para identificar los recursos estilísticos. En el mejor de los casos, ha memorizado algunos ejemplos de manual y apenas acierta a explicar su función (por ejemplo, asocia la aliteración exclusivamente a lo fónico, en lugar de conjugarla con lo semántico), de ahí que acudir a lo audiovisual pueda ser un buen refuerzo para su comprensión; en esta secuencia ve cómo *baja*, efectivamente, la dama, en dos sentidos que funcionan simultáneamente (y la nueva dilogía con *punto* también resulta más fácil de explicar, convocando ahora resortes musicales, una vez entendido el primer concepto).



Figura 5: *El pícaro* (Fernando Fernán-Gómez, 1974)

Comprobar cómo se resuelve dicho conflicto es toda una delicia, tanto en el texto literario como en el televisivo, y las soluciones lingüísticas de los guionistas son además divertidísimas. Por ejemplo, la risa se desata cuando el joven amigo de Marcos le dice al protagonista que mire cómo le han puesto tras haberle arrojado un «desapacible» desde una ventana, a lo que este replica: «¿Para qué quieres que mire, hijo mío, si con oler nos basta?» Lo más llamativo es que tan espléndida frase no procede de la obra literaria, que se limitaba a indicar que el músico «entró quejándose» (Espinel 1972: 101). Es creación *ex profeso* de los guionistas de la serie.

Otro factor que contribuye a captar su atención, al menos en mi experiencia, es el tema de la infancia. En Máster llevo varios años proponiéndoles el estudio de *La lengua de las mariposas* desde las dos laderas de la literatura y el cine, y parece que les gusta bastante, sobre todo por su condición de *bildungsroman*. Para el Siglo de Oro, tenemos el filón del *Lazarillo*. Hemos

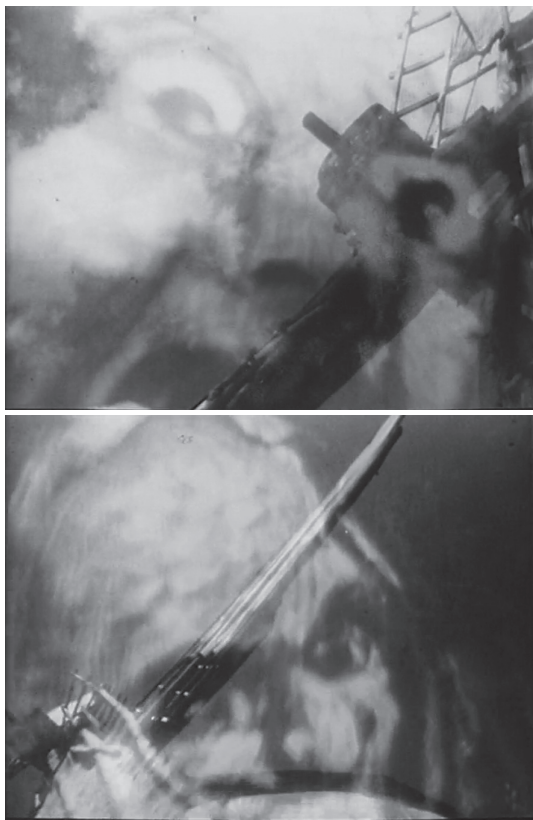
de aprovechar que es la única obra del período que conocen casi todos, como puede comprobarse en el anexo I. Además, por lo que he tenido la oportunidad de sondear, como apunté antes, les gusta bastante, la hayan leído en enseñanzas medias o en la universidad.

Este ejemplo permite explicar, de paso, un concepto de la historia de nuestro cine, la película «con niño», que suele incentivar su curiosidad. Junto a varias secuencias del *Lazarillo de Tormes* de César Fernández Ardavín (1959), funcionan armónicamente otras dos de *Mi tío Jacinto* (1956) y de *Marcelino, pan y vino* (1954), ambas dirigidas por Ladislao Vajda y con Pablito Calvo como estrella infantil. En cuanto escuchan al pequeño Lázaro encomendarse a santa Rita, comprenden que el modelo actitudinal del personaje no procede tanto de la obra anónima del Siglo de Oro como del nacional-catolicismo impuesto por el contexto de producción. Refuerza esta idea seleccionarles también el final de la versión española de *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948) con doblaje de aquella época. La voz *over* que «reconduce» el sentido y «educa» al espectador les resulta sorprendente, pero mucho más aún cuando les paso de nuevo el final en la versión italiana, donde no hay ninguna voz *over*. Comprenden entonces, como una alumna dijo en una ocasión, que aquella «era la voz de Franco». Fue tan perspicaz su comentario que no me atreví a matizarle que se trataba, en todo caso, de «la voz del Régimen».

Así pues, reflexionan también un poco sobre historia, ya no solo la del Siglo de Oro, sino la del cine que lo *lee* y reajusta hacia sus intereses en esta ocasión. De este modo, el contraste con el *Lázaro de Tormes* (2001) de Fernán-Gómez es más llamativo y hasta se atreven a especular sobre el título, que alude ya al adulto y no al niño. Es sin duda la clase dedicada a estas películas la más jugosa para interactuar con este nuevo alumnado.

Por otra parte, para explicar ya de forma más específica conceptos de lenguaje del cine y cotejarlo con el literario, me he valido, acudiendo al *Quijote*, de la secuencia de los molinos de viento, que suele despertar el interés del alumnado por ser tan diferentes, desde un punto de vista estético, la «clásica» de Rafael Gil y la «barroca» de Orson Welles, entre las muchas que podrían antologarse. Que aflore Goya en medio de la versión de Welles es otro incentivo: reflexionar sobre esas pinturas macabras (figs. 6 y 7) que dialogan con Cervantes en forma de insertos es útil para generar

un debate, y apelar después al grabado «El sueño de la razón produce monstruos», que les muestro junto a otros de la serie de *Los caprichos*, ya les pone en guardia sobre la relación que guardan con el personaje de don Quijote.



Figuras 6 y 7: *Don Quijote de Orson Welles* (Orson Welles y Jesús Franco, 1992)

Continuar con las ilustraciones de Doré (varias de las cuales les recuerdan a los grabados de Goya que acaban de ver) y con antiguísimas colecciones de cromos es la prolongación natural de esa clase que comienza con una breve lectura de Cervantes, sigue con el lenguaje del cine y se desliza hacia la historia del arte e incluso hacia aspectos de la sociología del juego.

Adquirí a un precio irrisorio, en el primer curso de carrera, una curiosísima carpeta con reproducciones de cuadros sobre el *Quijote* que encontré en una librería de viejo y que no entendí entonces por qué la editaba un colegio de médicos, a no ser que fuera por el bálsamo de Fierabrás que todo lo cura. Desde entonces comenzó mi afición por la iconografía del *Quijote*. El partido que he sacado de todo el caudal de imágenes que, ya como docente, he ido reuniendo, ha sido extraordinario. Lo menciono porque hay varios proyectos preciosos que han convertido esa idea, atada a lo analógico en mis comienzos (empecé por fotocopiar y entregar en papel, e incluso llegué a emplear un aparatoso retroproyector), en todo un tesoro digital. Uno de ellos es el de José Manuel Lucía Megías, que ha contribuido notablemente a «leer el *Quijote* en imágenes» con su «teoría de la lectura coetánea» (2006: 39–64) y ofrece ahora un ingente fondo iconográfico en la web *QBI. Banco de imágenes del Quijote (1615–1915)*<sup>6</sup>, del que podemos extraer jugosos materiales.

Estos son solo algunos apuntes de fórmulas y recursos que me parece que han funcionado razonablemente bien con esta nueva generación en la enseñanza de la cultura áurea. En el anexo sobre *RTVE Play* que ofrezco al final de este libro podrán encontrarse otros muchos materiales para planificar y desarrollar la actividad docente. Lo que parece claro es que, como reza el inspirado título de un libro reciente del que he citado varias contribuciones, hemos de obrar «teaching the old through the new» (Puig y McLaughlin 2019). Esto no es una claudicación, sino la sencilla aplicación del sentido común en esta era digital que compartimos docentes y discentes.

6 <[https://www.cervantesvirtual.com/portales/quijote\\_banco\\_imagenes\\_qbi/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/quijote_banco_imagenes_qbi/)>.



## Coda: nuevas perspectivas de estudio

Una de las tesis principales de este libro es que el cine y la televisión son agentes de la recepción de los textos literarios que no podemos soslayar o despreciar. Estudiar cómo *leen* el cine y la televisión a nuestros clásicos no solo enriquece porque representan el tránsito a otros medios (al margen de la calidad intrínseca de cada adaptación), sino porque son historia viva de cómo evolucionan las mentalidades. Ya lo vimos con Marc Ferro en el primer apartado, pero he reservado para la coda esta otra cita, más contundente, y no son palabras de un filólogo, como yo, sino de un historiador:

Hoy en día, los historiadores saben que el conocimiento que producen no es más que una de las modalidades de la relación que las sociedades mantienen con el pasado. Las obras de ficción, al menos algunas de ellas, y la memoria, sea colectiva o individual, también dan una presencia al pasado, a veces o a menudo más poderosa que la que establecen los libros de historia (Chartier 2020: 62–63).

Por si esto no fuera suficiente para reivindicar la propia ficción, en nuestro caso la audiovisual como agente receptivo y conformador de capítulos diacrónicos a la hora de estudiar la literatura, no podemos olvidar que a veces son también escritores quienes *leen*, en primera instancia, esas obras literarias que se llevan al cine y a la televisión. Y digo «escritores» porque media siempre un guion y porque, en varios casos, lo son también en sentido literario: por ejemplo, Manuel Gutiérrez Aragón, novelista, es quien *lee* a Cervantes; Enrique Llovet y Hermógenes Sainz, dramaturgos, son quienes *leen* a María de Zayas. Tenemos así, por tanto, otra de las razones que aconsejan abandonar la jerarquización estricta entre las artes que ha imperado en los estudios comparatistas entre literatura y audiovisual, como hemos observado en la primera parte.

Respecto al componente verbal al que hemos atendido en la segunda parte, su estudio permite, para empezar, que delimitemos el objeto de estudio, frente a la abstracción que ha aflorado tradicionalmente, como se

ha inferido del estado de la cuestión que lo precede. Cotejar los diálogos (y, cuando se produce, la voz *over*) de las películas con lo que figura en los textos literarios adaptados puede evitar, en consecuencia, la tendencia a tasar difusas «fidelidades», y propiciar, en cambio, que nos encomendemos a propósitos más concretos y útiles. Entre ellos, se encuentran valorar la idoneidad de los cambios en el entramado nuevo al que concurren esos elementos lingüísticos que proceden del texto de partida, y si conviven armónicamente con los creados *ex profeso* para el filme. Por tanto, hemos de hablar en términos de *pericia* o incluso, si se me permite la paronomasia, de *peripeicia*. Es lo que ocurrió, por ejemplo, a Pilar Miró (Galán 1998: 16) o a Gutiérrez Aragón (2015: 136–137), a quienes trataron de disuadir en cuanto se conocieron sus «disparatados» proyectos, respectivamente, de trasladar el verso de una obra teatral de Lope a una película y hacer un nuevo *Quijote*.

En consecuencia, de acuerdo con los variados ejemplos que he propuesto, no se trata de qué «cantidad» del texto literario se trasvasa al filmico, dado que en la mayoría de los casos ha de obrarse mediante síntesis y, como hemos comprobado, muchas de ellas se han resuelto con gran habilidad. Tampoco es una cuestión de «cualidad» si tenemos en cuenta que cada película ha optado por procedimientos diferentes en lo que respecta al modo de hablar de sus personajes, porque ninguna razón hay para sostener que el criterio único ha de ser el rígido mantenimiento de lo que dicta el texto literario, como tampoco parece lógico que solo la modernización a ultranza sea la panacea para adaptar estas obras. Cada película, si sus artífices obran con inteligencia, buscará sus propias soluciones y recursos.

Tiene razón Heredero cuando explica que, en principio, una de las posibles dificultades para el adaptador de una obra como el *Quijote* es que «los diálogos literarios y prolijos se aclimatan con dificultad en la pantalla, puesto que los diálogos cinematográficos, con ser probablemente los más artificiosos que existen, llevan en su propia naturaleza la exigencia de aparentar ser completamente naturales» (2005: 22). Él mismo ofrece la clave para que entendamos cómo pueden resolverse estas cuestiones de construcción del guion: «El personaje de Don Quijote se expresa en la novela que lo creó con un lenguaje exuberante y deliberadamente arcaico (que lo era así ya incluso para sus contemporáneos)» (2005: 22). En esto mismo han insistido especialistas en la lengua del *Quijote* como Rosenblat

(1971: 26–32). Un personaje en particular se comporta de modo muy diferente al resto, y si su manera de expresarse resulta extraordinariamente llamativa, lo es también para el resto de personajes de esa misma obra y el propio lector de la época, y no solo, con el andar de los tiempos, para el espectador de una película.

Así, respecto a este ámbito cualitativo, hemos de preguntarnos si las diversas decisiones (mantenimiento del verso o del lenguaje estilizado, modernización, variabilidad discursiva) resultan homogéneas, están justificadas y son consecuentes con lo que propone cada filme en particular, no si el componente verbal responde a la «realidad» del espectador. Esto lo explica todo un gurú de los manuales para guionistas, Robert McKee: «la forma de hablar de los personajes no debe ser realista, pero sí parecemos creíble», porque «el diálogo suena auténtico cuando la acción verbal del personaje es coherente con sus motivaciones» (2018: 130–131).

Si don Quijote es un auténtico «arcaísmo andante» y eso afecta tremendamente a su modo de hablar, Lope parece decirnos que el amor (y su alambicada formulación lingüística) te desconcierta (*El perro del hortelano*) o incluso te torna elocuente (*La dama boba*). De ahí que la estilización de los diálogos en las propuestas filmicas, siempre que se opere de manera homogénea, no solo está justificada, sino que es plenamente consecuente con las historias que se están contando y con los personajes que las protagonizan.

Caso muy distinto es el de las adaptaciones que terminan provocando efectos distorsionadores, no respecto al texto de partida, sino en relación con el nuevo entramado verbal que presentan. Así, por ejemplo, una película valiosa por muchas razones como el *Alcalde de Zalamea* de Camus adapta dos textos en verso e idea goznes muy coloquiales para engazarlos, de manera que no acierta en la elaboración armónica de sus diálogos.

Sentadas estas premisas de tipo metodológico, creo que hay una primera pregunta muy básica que podríamos hacernos a la hora de afrontar un análisis más exhaustivo de estas adaptaciones: dado el propósito divulgativo (y, muy en particular, «pedagógico») que se ha otorgado a varias de estas películas, ¿las operaciones de tipo lingüístico que se han efectuado son semejantes a las que realizan las ediciones didácticas de nuestros clásicos? Es más, teniendo en cuenta la propuesta de Wheeler (2018), ¿son las versiones audiovisuales, en sí mismas, «odres nuevos», como se llamaba

aquella colección didáctica de la editorial Castalia? De acuerdo con esta idea, si aceptamos el medio audiovisual como un aliado que puede despertar el interés por la obra literaria, podemos estudiar qué mecanismos contribuyen a que una historia y unos personajes contenidos en un texto de más de cuatro siglos puedan resultar atractivos para un espectador que no tiene por qué conocer la fuente más que de manera indirecta y al que tampoco se le está invitando, sin más, a leerla tras el visionado de ese «tráiler extenso» que para algunos representa la adaptación.

Pensemos, por ejemplo, en las técnicas de conversión del discurso diegético en mimético, de manera que los diálogos cobran relieve, o en las necesarias operaciones (de síntesis, conversión o incluso ampliación) para imbricar adecuadamente palabra e imagen, que determinan el modo en que el componente verbal se muda al nuevo texto. La «habilidad» y el efecto de «dinamismo» son conceptos que han aflorado una y otra vez en los ejemplos que hemos recorrido, y no solo para lograr un objetivo difusor que remita obsesivamente al texto de partida, sino para construir un discurso fílmico que representa un fin en sí mismo. En *El Buscón* y en *El caballero don Quijote*, por ejemplo, no parece que se pretendiera que el espectador efectuara «reconocimiento» alguno del texto literario, pues en el primer caso se juguetea con muchas otras obras y en el segundo, una vez antologadas las principales aventuras en la serie televisiva, se incide en aspectos discursivos e incluso iconográficos, como el motivo del doble, que no remiten a los clichés de la obra aceptados universalmente.

Por otra parte, y en busca de enriquecer el estudio con diversas soluciones, el cotejo no solo con películas o series televisivas, sino con otro tipo de adaptaciones y reescrituras, podría resultar revelador y, en cierto modo, hasta desmitificador. Me refiero a lo que propone López Aranda (2006) con *El Buscón* teatral, o Lorca (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 2001) y Mayorga con *La dama boba* (Molanes Rial y Candelas Colodrón 2011). Si atendemos, además, a lo que cuenta el propio creador o recreador, podemos extraer jugosas declaraciones sobre el proceso de adaptación para cotejar con las otras versiones que sí son «intersemióticas», las fílmicas y televisivas. Véanse estas, por ejemplo, del propio Mayorga a propósito de su lectura y reescritura de *La dama boba* en el ámbito teatral:

Toda adaptación de un texto constituye una interpretación de ese texto. De acuerdo con Helena Pimenta, yo interpreté la bobería de Finea, su tocoso infantilismo, como una respuesta, más o menos consciente, a un medio que, de hecho, empequeñece a la mujer, la infantiliza, la embobeca. Así como a la dirección escénica y al trabajo actoral, esa interpretación del texto lopesco ha proporcionado un criterio a mi trabajo adaptador. Me ha dado una guía para la reescritura allí donde esta —cuando el texto original se volvía oscuro, por ejemplo— parecía necesaria. Y, sobre todo, me ha hecho valorar unos momentos de la pieza y unos rasgos de los personajes por encima de otros (2020: 263–264).

Como último apunte respecto al componente verbal, una precaución que debería tomarse si se abordara de manera más sistemática la incorporación del componente lingüístico en estos textos audiovisuales es emplear ediciones críticas que nos permitan comprobar que las variaciones detectadas no proceden de que estamos cotejando con un texto diferente al que usaron los adaptadores. Creo que es una fórmula más efectiva que la indagación sobre qué edición utilizaron en concreto, ya que es dato que rara vez trasciende. Especular sobre la incidencia que el asesor filológico tuvo en esa decisión (¿Armando Cotarelo recomendó a Abad Ojuel el *Quijote* editado por Clemencín?) difícilmente va a resultar fructífero porque no iría más allá de la elucubración. Por eso utilizo, por ejemplo, el texto fijado por Lázaro Carreter para *El Buscón* (que es el que reproduce la editorial Cátedra), porque es probable que fuera la empleada por Berriatúa, pero cotejo además con la cuádruple de Alfonso Rey en los segmentos dedicados al análisis comparativo. Nos movemos en terreno filológico, que representa en buena medida la ciencia del detalle (un simple vocablo lo puede cambiar todo), y merece la pena esa precaución.

Así pues, con estos estímulos y prevenciones tal vez puedan emprenderse nuevas sendas de investigación en este ámbito de estudio. Si en unas simples calas atendiendo al componente verbal (y no a la etérea «fidelidad» que deba un texto a otro) puede apreciarse una variada gama de matices en las técnicas de adaptación, y detectarse, por ejemplo, el crisol de textos que representa una película olvidada que se basa en *El Buscón*, o las diversas soluciones en la versificación que ofrecen las adaptaciones televisivas de *Estudio 1*, creo que esta vía de investigación puede deparar gratas sorpresas.

En cuanto a los espacios y tiempos que hemos recorrido en la tercera parte, de nuevo con especial atención al contexto de producción, podemos

extraer asimismo algunas sugerencias para el estudio. El singular diálogo entre diversas culturas y sus espacios, merced en buena medida a las coproducciones (y en el caso de *El jardín de Venus*, a la elección de autores de diferentes épocas y lenguas), permite trazar un variado ramillete de categorías y funciones en lo que atañe al tratamiento y reajuste de las localizaciones:

Adaptación	Espacio representado en el texto literario	Espacio representado en el texto fílmico/ televisivo	Localizaciones (exteriores)	Función
<i>Un diablo bajo la almohada</i> (1968)	Florenia	Indeterminado	Costa Brava	Espacio de la seducción (como prueba amorosa)
<i>La Lozana andaluza</i> (1976)	Roma	Roma	Roma, Cáceres y Alcalá de Henares	Espacio de la lujuria
<i>El jardín de Venus</i> (caps. 10, 11 y 12) (1983)	Itinerario circular: Granada → Sevilla → Madrid → Nápoles → Roma → Barcelona → Madrid → Granada	Balneario <i>El jardín de Venus</i> (indeterminado nacionalmente)	Castillo de Viñuelas, Madrid	Espacio de la creación literaria y del empoderamiento femenino
<i>El perro del hortelano</i> (1996)	Nápoles	Nápoles	Sintra, Lisboa	Espacio del romance prohibido

No hemos de olvidar, a la hora de tasar estas funciones, que las cuatro adaptaciones al audiovisual son, desde el punto de vista genérico, comedias y de muy diferente tenor. Por elegir un término orientativo, son una comedia sexi, erótica, desenfadada y sofisticada, respectivamente, lo cual determina el modo en que debemos juzgarlas. Como hemos apreciado, estos casos delinean cuatro calas de la historia de nuestro audiovisual (el *predestape* en el tardofranquismo, el *destape* en la Transición y dos propuestas singulares respecto a la literatura, ya sin *destape* alguno, en la etapa democrática). Por eso conviene evaluarlas en cuanto a sus propósitos en el momento en que

se gestaron, y no por la porción de texto literario (incluidos sus espacios y tiempos) que fueran capaces de trasladar al nuevo cauce artístico.

Los artífices de un texto audiovisual toman sus decisiones según criterios distintos a los de un escritor frente a una página en blanco. Si han de desplazar los espacios y tiempos, o mixtificarlos o reubicarlos, hemos de considerarlos en función de los resultados que ofrezcan por sí mismos, no en relación con una fuente que proporciona personajes, argumentos, ideas o sugerencias, pero no un estricto prontuario, y mucho menos espacial o temporal. Solo fijándonos en lo que estas obras audiovisuales *proponen* en sus respectivos contextos, tanto de producción como genéricos, y no en lo que *disponen* sus bases literarias, podremos enjuiciarlas adecuadamente.

Por último, en lo que atañe a las enseñanzas, más que alarmarnos por los datos de preferencias de ocio y escasos porcentajes de lectura de obras del Siglo de Oro entre el alumnado de Filología Hispánica, creo que debemos aprender a leer esos números, ponerlos en contexto y obrar en consecuencia en nuestra labor docente. Dado el nulo uso que hacen de las plataformas que mejor pueden proveerles de adaptaciones del Siglo de Oro (véase el anexo I), ya que solo emplean *Netflix* y *Amazon Prime Video*, y en menor medida *HBO*, atraerles progresivamente hacia otras que son, además, más baratas, y una de ellas, *RTVE Play*, gratuita (ya se financia con nuestros impuestos, dado que es pública), es una de nuestras tareas pendientes. No resulta nada fácil, desde luego, pero he visto signos positivos, por ejemplo, en el interés que generó entre el alumnado que les hablara de *Playz*, un canal de *RTVE Play* dirigido específicamente a ellos, que no conocían y que puede ir familiarizándolos con la plataforma. En esta es precisamente donde he encontrado algunos posos de esperanza con segmentos de coloquios y con el caso de *Estudio 1*, que en forma de fragmentos elegidos cuidadosamente les ha provocado curiosidad (véase el listado de recursos que ofrezco en el anexo II).

Esa de la fragmentariedad, aneja a la brevedad, es una baza que hemos de jugar con esta nueva generación cuya curva de atención ha disminuido notablemente, de ahí que haya insistido en esa vía antológica, junto con el sentido del humor, para seleccionar recursos didácticos. Una película o serie basada en un texto áureo no es en sí misma un material didáctico; lo es si reflexionamos sobre qué puede conectar con el alumnado y planificamos

su preciso empleo en el aula. Es muy sencillo: en crudo no suele funcionar, a pesar de las buenas intenciones con que emprendamos esa diversificación de textos (con uno audiovisual) y de actividades (con algo diferente a la clase magistral). Es necesario, por tanto, cocinar.

Además, la labor investigadora no está reñida con la docente. Hay profesores que no publican y se encomiendan a su alumnado; otros, que desprecian las clases por restarles tiempo, prefieren invertirlo en investigar porque es lo que da réditos académicos. Ambas actividades, sin embargo, son complementarias y se alimentan mutuamente, como he procurado mostrar con la selección de ejemplos de los capítulos «sesudos», que coinciden en su mayoría con los que he aportado en el último capítulo sobre mi experiencia didáctica. Los desvelos de la solitaria reflexión encaminada a la escritura académica son perfectamente trasladables, con las adaptaciones pertinentes, a ese otro ámbito comunicativo del aula.

Esta abigarrada era digital que nos ha tocado vivir como investigadores y como docentes arroja sus luces y sus sombras, pero no cabe duda de que una mirada optimista a los recursos que nos proporciona puede convertir nuestra labor profesional en una tarea muy sugestiva. El reto de estudiar y difundir el tesoro de nuestra cultura áurea en estas nuevas condiciones, tan vertiginosamente cambiantes como estimulantes, está servido.

## Bibliografía citada

- Acosta Romero, Ángel (1998). «Inquisición, censura y picaresca: “El Lazarillo” de Ardavín», en N. C. Carreras-Lario y C. Crespo Gámez (coords.), *Cien años de cine. La fábrica y los sueños*. Sevilla: Universidad, pp. 15–23.
- Aguilera Sastre, Juan, e Isabel Lizarraga Vizcarra (2001). *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de “La dama boba”*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Alborg, Juan Luis (2022 [1944]). *Talía y su sombra. El teatro y el cine como fenómenos histórico-sociales*, en R. Malpartida (ed.), *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*. Zaragoza: Pórtico.
- Alcaraz, Juan de (1998). «Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de *Don Quijote* a la pantalla», en E. de la Rosa *et al.* (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares/Ayuntamiento/Centro de Estudios Cervantinos, pp. 219–222.
- Albaga Granero, Aroa, y Sara Sánchez Hernández (2019). «El proyecto de innovación docente TAAULA. *El teatro áureo en el aula de Filología*», en I. Puig y K. McLaughlin (eds.), *Spanish Golden Age Texts in the Twenty-First Century. Teaching the Old through the New*. Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/New York/Wien: Peter Lang, pp. 193–210.
- Alonso Veloso, María José (2001). «*El perro del hortelano*, de Pilar Miró: una adaptación no tal fiel de la comedia de Lope de Vega», *Signa*, 10, pp. 375–393.
- Alonso Veloso, María José (2006). «Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo», *RFE*, LXXXVI/1, pp. 31–63.
- Álvarez Ramos, Eva, *et al.* (2019). «La Generación Z y las Redes Sociales. Una visión desde los adolescentes en España», *Espacios*, 20, pp. 9–20.
- Angulo, Jesús (1998). «El cine de Pilar Miró», *Nosferatu*, 28, pp. 18–32.
- Aranda Arribas, Victoria (2019). «La “Garduña” al desnudo. Castillo Solórzano en la adaptación televisiva de Lara Polop», *Criticón*, 136, pp. 175–209.
- Aranda Arribas, Victoria (2020a). «“Mi ingenio las engendró y van creciendo en los brazos de la cámara”: la novela corta del Barroco en el cine y la televisión», *Janus*, 9, pp. 596–642.
- Aranda Arribas, Victoria (2020b). «*La ilustre fregona* de Sánchez Enciso y Lion-Depetre», *Edad de Oro*, 39, pp. 333–361.

- Aranda Arribas, Victoria (2021a). «El viaje interplanetario del licenciado Vidriera (1613): *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966)», *Signa*, 30, pp. 341–361.
- Aranda Arribas, Victoria (2021b). «“Maravillas” de ayer y de hoy: la narrativa de María de Zayas en la televisión», en J. Espejo Surós y C. Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 337–361.
- Arellano, Ignacio (1998). «Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro», *Criticón*, 72, pp. 73–92.
- Ayala, Francisco (1960). *Experiencia e invención (Ensayos sobre el escritor y su mundo)*. Madrid: Taurus.
- Azorín [José Martínez Ruiz] (1953). *El cine y el momento*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- Becerril Ruiz, Diego (2008). «La percepción social del divorcio en España», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 123, pp. 187–208.
- Benet, Vicente J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Berger, Verena (2009). «El teatro del Siglo de Oro y el cine español: *La dama boba* (2006) de Manuel Iborra», en V. Berger y M. Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Wien/Berlin: LIT Verlag, pp. 61–73.
- Black, Gregory C. (1999). *Hollywood censurado*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1923). *La reina Calafia*. Prometeo: Valencia.
- Bobes Naves, María del Carmen (2009). «Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas», *Dialogía*, 4, pp. 118–141.
- Boccaccio, Giovanni (2002). *Decamerón*, ed. M. Hernández. Madrid: Cátedra.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2015). «Un *Quijote* de cine para niños grandes: *Donkey Xote* (José Pozo, 2007)», *Anales cervantinos*, XLVII, pp. 47–132.
- Bustos Tovar, José Jesús de (2011). «De Nebrija a Covarrubias: una revolución en la lexicografía española», *Académica. Boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras*, 6, pp. 143–160.
- Caparrós Lera, José María (1999). *Historia crítica del cine español*. Barcelona: Ariel.
- Carmona, Alba (2015). «Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas», en C. Mata Induráin y A. Zúñiga Lacruz (coords.), «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 7–21. Disponible en: <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/38565>>. Acceso: 25/05/2021.
- Carmona, Alba (2020). *Las reescrituras filmicas de la comedia nueva. Un siglo en la gran pantalla*. Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/New York/Wien: Peter Lang.

- Carmona, Alba, y Sònia Boadas (2016). «“O morir en la porfía o ser conde de Belflor”: la ambición de Teodoro en Lope de Vega y en Pilar Miró», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 20, pp. 5–23. Disponible en: <<http://www.ogigia.es/index.php/ogigia/article/view/63>>. Acceso: 22/03/2021.
- Carmona, Alba, et al. (2018). «Presentación: La escena y la pantalla. Lope hoy», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV, pp. 1–9.
- Carpentier, Alejo (1990). «Un absurdo intento», en *Letra y solfa. Cine. I. Crónicas sobre cine. 1951–1959*. Barcelona: Mondadori, pp. 192–193.
- Castejón Leorza, María (2013). *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977–1989)*. Logroño: Siníndice.
- Castells Molina, Isabel (2010). «La versión cinematográfica de *La lozana andaluza* de Vicente Escrivá: “¿traición” o “transición”?», *eHumanista*, 15, pp. 85–105.
- Castro, Adolfo de (1857). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. II*. Madrid: BAE.
- Cauz, Frank A. (1966). «Los curiosos impertinentes», *Boletín cultural y bibliográfico*, 9/10, pp. 1992–1999. Disponible en: <[https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/4571/4802](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4571/4802)>. Acceso: 11/02/2021.
- Cebollada, Pascual (1993). *José María Forqué. Un director de cine*. Barcelona: Royal Books.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica.
- Chartier, Roger (2020). «Presentismo del pasado», *Estudios sociales*, 58, pp. 61–74.
- Cienfuegos Antelo, Gema (2019). «Escenas para el aula de E/LE: el personaje femenino en el teatro del Siglo de Oro», en I. Puig y K. McLaughlin (eds.), *Spanish Golden Age Texts in the Twenty-First Century. Teaching the Old through the New*. Oxford/Bern, Berlin/Bruxelles/New York/Wien: Peter Lang, pp. 211–225.
- Collado, Rocío (2011). «El destape del cartel de cine español», *Icono* 14, 9, pp. 194–220.
- Contreras (2016). «Neotenia y epigenética: la Generación Z en la universidad», *CIC: Boletín del Centro de Investigación de la Creatividad UCAL*, 1, pp. 3–8.
- Cortés Timoner, María del Mar (2016). «María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres», *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines*, 2, pp. 143–158.
- Criado de Val, Manuel (1979). «En *Don Quijote de la Mancha*» [Entrevista], *Téle Radio*, 1114, pp. 31–32. Disponible en: <<http://www.quijote.tv/cdval.htm>>. Acceso: 11/03/2021.
- Cruz-Cámara, Nuria, y Gregory Kaplan (2002). «Una revisitación franquista del *Lazarillo de Tormes*», en N. Mínguez (coord.), *Literatura española y cine*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 27–42.

- Cuervo Vázquez, Ana Elisabeth, y Rosa Alonso Díaz (2012). «La condición de la mujer en la narrativa de Maupassant: estudio de *Une vie*, *Bel-Ami* y *Fort comme la mort*», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 27, pp. 117-132.
- Delicado, Francisco (2004). *La Lozana andaluza*, ed. C. Perugini. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Díaz Migoyo, Gonzalo (1978). *Estructura de la novela. Anatomía de "El Buscón"*. Madrid: Fundamentos.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1973). *Ensayos sobre literatura y arte*. Madrid: Aguilar.
- Díez Ménguez, Isabel (2002). «Adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano*, por Pilar Miró», en J. Romera Castillo et al. (eds.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, pp. 301-308.
- Dorsey, Jason R., y Denise Villa (2020). *Zconomy: How Gen Z Will Change the Future of Business—And What to Do about It*. New York: Harper Business.
- Escalonilla López, Rosa Ana (2002). «La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El perro del hortelano*, de Pilar Miró», en J. Romera Castillo et al. (eds.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, pp. 308-319.
- España Arjona, Manuel (2015). «La picaresca femenina en la TV: producción y recepción en la serie *Las pícaras* de José Frade», en F. Salvador Ventura (coord.), *Cine e historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*. París: Université Paris-Sud, pp. 351-362.
- España Arjona, Manuel (2017a). *La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva "El pícaro"*. Santiago de Compostela: Andavira.
- España Arjona, Manuel (2017b). «La adaptación de la novela corta *La tía fingida* en la serie televisiva *Las pícaras* (1983)», *Creneida*, 5, pp. 372-399.
- España Arjona, Manuel (2018). «¿Una transposición encubierta o la funcionalidad urgente de un texto cervantino? Los elementos encubiertos de *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes en la serie televisiva *Las pícaras*», *eHumanista*, 38, pp. 673-688.
- España, Rafael de (2003). «El cine es sueño. El difícil paso a la pantalla de los autores del Siglo de Oro», *Studi Ispanici*, 6, pp. 35-50.
- España, Rafael de (2007). *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*. Barcelona: Universidad.
- Espinel, Vicente (1972). *Vida del escudero Marcos de Obregón. I*, ed. M. S. Carrasco Urgoiti. Madrid: Castalia.
- Faliu-Lacourt, Christiane (1985). «Formas vicariantes de un tema recurrente: *El curioso impertinente* (Cervantes y Guillén de Castro)», *Criticón*, 30, pp. 169-181.
- Fernández, Esther (2018). «Lope de Vega en televisión», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV, pp. 10-37.

- Fernández, Luis Miguel (2010). «Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición», en A. Ansón *et al.* (eds.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 119-138.
- Fernández, Luis Miguel (2014). *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*. Salamanca: Universidad.
- Fernández Martín, y María Mercedes (2000). «El itinerario cultural como recurso turístico. Una propuesta transnacional», *PH*, 32, pp. 189-195.
- Ferro, Marc (2000). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Gahete Muñoz, Soraya (2017). «Las luchas feministas. Las principales campañas del movimiento feminista español (1976-1981)», *Investigaciones Feministas*, 8/2, pp. 583-601.
- Galán, Diego (1978). «*El Buscón*», *Triunfo*, 829, p. 76.
- Galán, Diego (1998). «Entrevista [a Pilar Miró]», *Nosferatu*, 28, pp. 6-16.
- García Gómez, Francisco, y Gonzalo M. Pavés (2014). «La ciudad en el cine. Entre la realidad y la ficción», en F. García Gómez y G. M. Pavés (coords.), *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra, pp. 9-31.
- García Jambrina, Luis (1998). «De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine», *Poligrafías*, 3, pp. 143-154.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2019). «*El perro del hortelano*: de espacio escénico a espacio cinematográfico», en M. Presotto (ed.), *El teatro clásico español en el cine*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 153-168.
- Garrote Bernal, Gaspar (2008). *Por amor a la palabra. Estudios sobre el español literario*. Málaga: Universidad.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gómez Canseco, Luis (2004-2005). «A otro perro con ese hueso. Antropofagia literaria en el Siglo de Oro», *Etiópicas*, 1, pp. 1-32.
- Gómez Mesa, Luis (1978). *La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica)*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- González Arce, Teresa (2004). «El texto migratorio: nota sobre la adaptación cinematográfica de tres cuentos de Manuel Rivas», *Alpha*, 20, pp. 135-150.
- Gordon, Michael (2020). «“Éste es gallo”. ¿Ésta es novela?: una nueva clasificación de “El curioso impertinente”», *Tropelías*, 33, pp. 186-206.
- Guarinos, Virginia (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro/Alfar.
- Guarinos, Virginia (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- Guarinos, Virginia (2008). «Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición», *Quaderns de cine*, 2, pp. 51-62.
- Guarinos, Virginia (2010). «El teatro en TVE durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás», en A. Ansón *et al.* (eds.), *Televisión*

- y *Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico/Diputación, pp. 97-118.
- Gubern, Román (2004). «Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español», en R. Gubern *et al.* (eds), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 9-17.
- Guerra Gómez, Amparo (2012). «El rostro amable de la represión. Comedia popular y “landismo” como imaginarios en el cine tardofranquista», *Hispania Nova*, 10, pp. 1-18.
- Güntert, Georges (2006). «El carácter prefigurativo de los capítulos iniciales de *El Buscón* y su tematización del código de lectura», *La Perinola*, 10, pp. 149-158.
- Güntert, Georges (2015). «“El curioso impertinente”: Nuevas perspectivas críticas», *Anales cervantinos*, XLVII, pp. 183-208.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (2015). *A los actores*. Barcelona: Anagrama.
- Herederó, Carlos F. (2005). «*Don Quijote* en la pantalla. Diálogos entre la literatura y el cine», en AA.VV., *Don Quijote y el cine*. Madrid: Filmoteca Nacional, pp. 21-97.
- Hernández, Javier (2005). «Manuel Gutiérrez Aragón o los *Quijotes* de la democracia», *Nosferatu*, 50, pp. 18-22.
- Hernández Ruiz, Javier (1998). «Una aventura cervantina de la ficción/metaficción: desafíos narrativos y juegos autoconscientes en el cine», en E. de la Rosa *et al.* (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares/Ayuntamiento/Centro de Estudios Cervantinos, pp. 139-156.
- Hernández Ruiz, Javier, y Pablo Pérez Rubio (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- Herranz, Ferran (2005). *El “Quijote” y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Hidalgo, Juan (1779). *Romances de germanía de varios autores*. Madrid: Antonio de Sancha.
- Hopewell, John (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel, y Ernesto Pérez Morán (2015). «Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el “landismo” tardofranquista», *Arbor*, 191 (773), pp. 1-13.
- Iborra, Manuel (2011). «Lope y el cine», en F. Doménech y J. Vélez-Sainz (eds.), *Arte nuevo de hacer teatro en nuestro tiempo*. Madrid: Ediciones del Orto, pp. 135-140.
- Jaime, Antoine (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra.
- Jauralde, Pablo (1990). «Introducción biográfica y crítica», en F. de Quevedo (ed.), *El Buscón*. Madrid: Castalia, pp. 7-61.

- Jiménez Aguilar, Miguel Ángel (2016). «El Premio Enrique Llovet en el contexto de los certámenes de textos teatrales en España», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 14, pp. 103–119.
- Kercher, Dona M. (2002). «Looking for Don Quijote's Own Shadow: An Interview with Manuel Gutiérrez Aragón about His Film *El caballero Don Quijote* (2002)», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6, pp. 129–140.
- Lara Garrido, José (1997). *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*. Madrid: Universidad Europea/CEES Ediciones.
- Larrañaga, Elisa, et al. (2008). *Estudio sobre los hábitos de lectura de los universitarios españoles*, Madrid: CEPLI/SM.
- Larumbe, María Ángeles (2004). *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Universidad/Ayuntamiento.
- Lázaro Carreter, Fernando (1979). «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de estudios filológicos*, 2, pp. 89–119.
- Lewis, Clive S. (2008 [1961]). *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*. Barcelona: Alba.
- Llovet, Enrique (2000). «El guión como administrador de la fantasía», *Nickel Odeon*, 21, pp. 16–18.
- López Aranda, Ricardo (2006). *El Buscón*. Centro Virtual Cervantes. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-buscon--/>>. Acceso: 11/03/2021.
- López García, Ángel (1999). «La *Vida de Pedro Saputo* como construcción folclórica», en J.-C. Mainer y J. M. Enguita Utrilla (coords.), *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 201–209.
- López López, Yolanda (2017). *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva*. Madrid: ACCI.
- Lozano, José María (2014). «El espejo de plata: génesis y desarrollo del canon cinematográfico», en F. López Criado (ed.), *El canon y su circunstancia. Literatura, cine y prensa*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 801–809.
- Lucía Megías, José Manuel (2006). *Leer el "Quijote" en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur.
- Mainer, José-Carlos (1981). *La Edad de Plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Mainer, José-Carlos (2000). «Apuntes sobre la vida cotidiana», en J.-C. Mainer y S. Juliá (eds), *El aprendizaje de la libertad. 1973–1986. La cultura de la transición*. Madrid: Alianza, pp. 127–146.
- Malpartida, Rafael (2018a). «Novela corta y cine: el caso de *El curioso impertinente*», *eHumanista*, 38, pp. 657–672.

- Malpartida, Rafael (2018b). «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio», *Edad de Oro*, 37, pp. 189–232.
- Malpartida, Rafael (2018c). «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», en R. Malpartida (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*. Madrid: Síntesis, pp. 17–53.
- Malpartida, Rafael (2021). «Reajustes y funciones de los espacios en las adaptaciones filmicas de la literatura áurea española: entre España, Italia y Portugal», en S. Pérez-Abadín Barro et al. (coords.), *Entre Italia, Portugal y España. Ensayos de recepción literaria*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 177–196.
- Mañas Martínez, María del Mar (2003). «Reflexiones sobre *El perro del hortelano* de Pilar Miró», *Dicenda*, 21, pp. 139–156.
- Mañas Martínez, María del Mar (2006). «*Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil: una adaptación literaria del cine español en las conmemoraciones cervantinas de 1947», *Anales cervantinos*, XXXVIII, pp. 67–93.
- Martín Gaité, Carmen (2010 [1987]). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Pérez, Natalia (2019). «Leyendo entre líneas: la ficción televisiva de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador durante la Transición», en C. Peña-Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*. Madrid: Catarata, pp. 252–266.
- Matamoro, Blas (2003). «En ningún lugar de la mancha», *Studi Ispanici*, 6, pp. 51–59.
- Mayorga, Juan (2020 [2003]). «El sexo de la razón: una lectura de *La dama boba*», en J. Espejo Surós y C. Mata Induráin (eds.), *Preludio a “La dama boba” de Lope de Vega (Historia y crítica)*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 257–268.
- McKee, Robert (2018). *El diálogo. El arte de hablar en la página, la escena y la pantalla*. Barcelona: Alba.
- Merino, José María (2003). «Manuel Gutiérrez Aragón: *El caballero don Quijote*». *Revista de Libros*, 73. Disponible en: <<https://www.revistadelibros.com/articulos/manuelgutierrez-aragon-el-caballero-don-quiote>>. Acceso: 10/05/2021.
- Miguel Borrás, Mercedes, y Alberto Úbeda-Portugués (2010). *Luciano Berriatúa, gran aventurero y explorador de cine*. Madrid: Plataforma de Nuevos Realizadores.
- Mirizio, Annalisa (2015). «Usos y problemas de un concepto nuevo: la transmedialidad», en J. A. Pérez Bowie y P. J. Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalión, pp. 95–109.

- Molanes Rial, Mónica y Manuel Ángel Candelas Colodrón (2011). «Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga: *La dama boba* en el siglo XXI», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII, pp. 66–84.
- Moncho Aguirre, Juan de Mata (2005). *Adaptaciones televisivas de obras de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/adaptaciones-televisivas-de-obras-de-lope-de-vega/>>. Acceso: 23/07/2021.
- Montesa, Salvador (1981). *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural.
- Mora Díez, Enrique (2005). «José María Forqué: el otro cine español», en L. A. Alarcón Sierra y J. J. Domingo Frax (coords.), *Zaragoza, una historia de cine*. Zaragoza: Ayuntamiento, pp. 89–97.
- Mora Gaspar, Víctor (2019). «Política y sexo en Transición. La construcción de la normatividad sexual desde las nuevas narrativas cinematográficas», en C. Peña-Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*. Madrid: Catarata, pp. 165–178.
- Mulvey, Laura (2001 [1975]). «Placer visual y cine narrativo», en B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, pp. 365–377.
- Nash, Mary (2009). «Mujeres en transición: ciudadanía femenina, legitimidad feminista y la creación de una nueva cultura política», en M. Nash y G. Torres (eds.), *Feminismos en la Transición*. Barcelona/Madrid: Grup de Recerca Consolidat Multiculturalisme i Gènere/Ministerio de Cultura, pp. 71–88.
- Nash, Mary (2014). «Nuevas mujeres de la transición. Arquetipos y feminismo», en M. Nash (ed.), *Feminidades y Masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza, pp. 189–216.
- Navarro Durán, Rosa (2004). «La riqueza transgresora de *El perro del hortelano*», en A. Rey Hazas y J. de la C. Martín (eds.), *El cine y la literatura. Curso sobre la adaptación literaria al cine*. Madrid: Asociación de Profesores de Lengua «Francisco de Quevedo», pp. 105–116.
- Nieva de la Paz, Pilar (2001). «Pilar Miró ante el teatro clásico», *ALEC*, 1, pp. 255–276.
- Noble Wood, Oliver (2015). «A Silly Little Thing Called Love: Foolishness, Farce, and Fancy in Manuel Iborra's *La dama boba* (2006)», en A. M. Kahn (ed.), *Connecting Past and Present. Exploring the Influence of the Spanish Golden Age in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 187–209.
- Olivares, Julián (2004). «Introducción», en M. de Zayas (ed.), *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra, pp. 11–147.
- Ordine, Nuccio (2015). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado.

- Palacio, Manuel (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- Pardo García, Pedro Javier (2011). «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación», *Arbor*, 748, pp. 237-246.
- Pardo García, Pedro Javier (2013). «Don Quijote cabalga de nuevo. Reescrituras del mito quijotesco», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Catarata, pp. 181-227.
- Payán, Miguel Juan (2005). «Don Quijote en televisión», en M. J. Payán (coord.), *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar, pp. 135-154.
- Peña-Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Peña-Ardid, Carmen (2015). «Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en *Vindicación feminista* (1976-1979)», *Letras Femeninas*, 41/1, pp. 102-124.
- Peña-Ardid, Carmen (2019). «El estudio cultural de la Transición y su apoyo en la historiografía», en C. Peña-Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*. Madrid: Catarata, pp. 7-43.
- Peña-Ardid, Carmen (2020). «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, pp. 95-117.
- Pennac, Daniel (1993). *Como una novela*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Pérez Bowie, José Antonio (2001). «Teatro en verso y cine: una relación conflictiva», *ALEC*, 26/1, pp. 317-335.
- Pérez Bowie, José Antonio (2004). *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes.
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2013). *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Catarata.
- Pérez Bowie, José Antonio, y Fernando González García (2010). *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Tres Fronteras.
- Pérez Perucha, Julio (1998). «A la sombra del *Quijote*», en E. de la Rosa et al. (coords.), *Cervantes en imágenes*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 67-77.
- Pérez Sierra, Rafael (1996). «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Cuenca/Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 107-114.
- Pérez Sierra, Rafael (1999). «Historia de una experiencia: *El perro del hortelano*», en A. de la Granja et al. (coords.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 93-102.

- Ponce, José M. (2004). *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*. Barcelona: Glénat.
- Pronkevich, Oleksandr (2017). «El protagonismo de la mujer en dos lecturas cinematográficas de la comedia lopesca *El perro del hortelano*», en U. Aszyk *et al.* (eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 209–220.
- Puig, Idoya, y Karl McLaughlin (eds.) (2019). *Spanish Golden Age Texts in the Twenty-First Century. Teaching the Old through the New*. Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/New York/Wien: Peter Lang.
- Pujals, Gemma, y M. Celia Romea (2001), «Una película, una lectura de texto. Análisis de la recepción de *El perro del hortelano*», en G. Pujals y M. C. Romea (coords.), *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*. Barcelona: ICE de la Universitat de Barcelona/Horsori, pp. 115–153.
- Quesada, Luis (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: JC.
- Quevedo, Francisco de (1971). *Obras completas. I. Poesía original*, ed. J. M. Blecua. Barcelona: Planeta.
- Quevedo, Francisco de (1992). *El Buscón*, ed. D. Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- Quevedo, Francisco de (1993). *Sueños y discursos*, ed. J. O. Crosby. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de (2007). *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés. Madrid: Cátedra.
- Rey, Alfonso (2007). «El problema textual del *Buscón*», en F. de Quevedo (ed.), *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones*. Madrid: CSIC, pp. XI–LXII.
- Ricapito, Joseph V. (1987). «Los “Pasteles de a cuatro”: Quevedo y la antropofagia», *Letras de Deusto*, 37, pp. 161–168.
- Rodrigo Alsina, Miquel (2004). «Cuestionamientos, características y miradas de la interculturalidad», *Sphera Publica*, 4, pp. 53–68.
- Rodríguez Merchán, Eduardo (2014). «Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: *Estudio 1* de TVE», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20, pp. 267–279.
- Rosa, Emilio de la (1998). «Don Quijote se anima», en E. de la Rosa *et al.* (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares/Ayuntamiento/Centro de Estudios Cervantinos, pp. 101–120.
- Rosenblat, Ángel (1971). *La lengua del “Quijote”*. Madrid: Gredos.
- Ruffinatto, Aldo (2001). «Boccaccio y don Juan Manuel: el quehacer ficcional y las ideologías», *Cuadernos de Filología Italiana*, 3, pp. 137–156.
- Sánchez Noriega, José Luis (1998). *Mario Camus*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

- Sánchez Noriega, José Luis (2005). «Humor y utopía en los *Quijotes* de Manuel Gutiérrez Aragón», *BBMP*, LXXXI, pp. 607–635.
- Santamarina, Antonio (2002). «Del optimismo renacentista a la crisis barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro», *Cuadernos de la Academia (La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español)*, 11, pp. 167–188.
- Seguin, Jean-Claude (2015). «Deslizamientos progresivos del placer: del “S” al “X” en el cine español», *Área abierta*, 15/3, pp. 69–84.
- Shu-Ying Chang, Luisa (2002). «*Lazarillo de Tormes*: variantes de la técnica narrativa de la novela al cine», en F. Domínguez Matito y M. L. Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. I*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 511–523.
- Shu-Ying Chang, Luisa (2006a). «La familia de Pascual Duarte en imágenes», *Anuario de estudios celianos*, 1, pp. 75–111.
- Shu-Ying Chang, Luisa (2006b). «*El Quijote* en el cine de Manuel Gutiérrez Aragón», en A. J. Close y S. M. Fernández Vales (eds.), *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 161–166.
- Soria, Florentino (1990). *José María Forqué*. Murcia: Filmoteca Regional/Editora Regional.
- Soria, Florentino (1998). «*Un diablo bajo la almohada*», en E. de la Rosa et al. (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares/Ayuntamiento/Centro de Estudios Cervantinos, pp. 289–292.
- Soto, Teresa (2019). «“La lengua de la gente común y no los priores de la gramática árabe”. *La Doctrina christiana en lengua árabe y castellana* (1566) de Martín Pérez de Ayala», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 24, pp. 125–141.
- Spitzer, Leo (1991 [1927]). «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, pp. 123–184.
- Stam, Robert (2014 [1995]). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.
- Tardivo, Giuliano, et al. (2018). «Los jóvenes adoran el ocio digital: un estudio cuantitativo sobre los jóvenes universitarios y el consumo», *Espacio abierto*, 27/3, pp. 75–93.
- Thiem, Annegret (2009). «Formas de la teatralidad en *El perro del hortelano* (1995) de Pilar Miró», en V. Berger y M. Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Wien/Berlin: LIT Verlag, pp. 49–59.
- Tomé Rosales, Ángeles (2010). «Behn’s and Guillén de Castro’s adaptations of Miguel de Cervantes’s “El curioso impertinente”», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30/2, pp. 149–169.
- Torres, Augusto [Martínez] (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro.

- Trambaioli, Marcella (2019). «La dialéctica alto *vs.* bajo en *El perro del hortelano*: Del decorado verbal de Lope de Vega a la transposición filmica de Pilar Miró», en M. Presotto (ed.), *El teatro clásico español en el cine*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 169–185.
- Trecca, Simone (2011). «La adaptación filmica de *La dama boba*», en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro. III*. Santiago de Compostela: Universidad, pp. 467–475.
- Truffaut, François (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- Urrutia, Jorge (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- Utrera, Rafael (2001). «*Don Quijote*, *Don Juan* y *La Celestina* vistos por el cine español», en C. Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, pp. 1286–1295.
- Utrera, Rafael (2007). *Literatura y cine. Adaptaciones. I. Del teatro al cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1985). *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Planeta.
- Vega, Lope de (1970). *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. A. D. Kossoff. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (1998). «El alcalde de Zalamea [atrib.]», en J. M. Escudero Baztán (ed.), *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 379–498.
- Vega, Lope de (1999a). *La devoción del Rosario*, ed. N. González Ruiz. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-devocion-del-rosario--o/>>. Acceso: 23/04/2021.
- Vega, Lope de (1999b). *Santa Casilda*, ed. N. González Ruiz. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/santa-casilda--o/html/>>. Acceso: 23/04/2021.
- Vega, Lope de (2009). *La dama boba*, ed. D. Marín. Madrid: Cátedra.
- Vernon, Kathleen M. (2011). «Cine de mujeres en la Transición: la trilogía feminista de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, y Josefina Molina», en M. Palacio (ed.), *El cine y la transición política en España (1975–1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 145–158.
- Vilanova, Nuria (2019). «Generación Z: los jóvenes que han dejado viejos a los *millennials*», *Economistas*, 61, pp. 43–51.
- Vilches, Ángel (1998). «El *Quijote* no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes», en E. de la Rosa *et al.* (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*.

- Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares/Ayuntamiento/Centro de Estudios Cervantinos, pp. 215–217.
- Viñals Blanco, Ana, *et al.* (2014). «Jóvenes conectados: una aproximación al ocio digital de los jóvenes españoles», *Communication Papers. Media Literacy and Gender Studies*, 4, pp. 52–68.
- Vollendorf, Lisa (2005). «“Te causará admiración”: el feminismo moderno de María de Zayas», en L. Vollendorf (coord.), *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria, pp. 107–126.
- Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press.
- Wheeler, Duncan (2018). «Las adaptaciones cinematográficas como (posible) herramienta pedagógica», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV, pp. 260–287.
- Wheeler, Duncan (2020). *Following Franco. Spanish Culture and Politics in Transition*. Manchester: Manchester University Press.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zavala, Iris M. (1992). «Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía», en M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XVI al XX*. Madrid: Tuerco, pp. 155–182.
- Zayas, María de (2004). *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. J. Olivares. Madrid: Cátedra.
- Zecchi, Barbara (2012). «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 19–62.

## Anexo I

### Sondeo al alumnado<sup>1</sup>

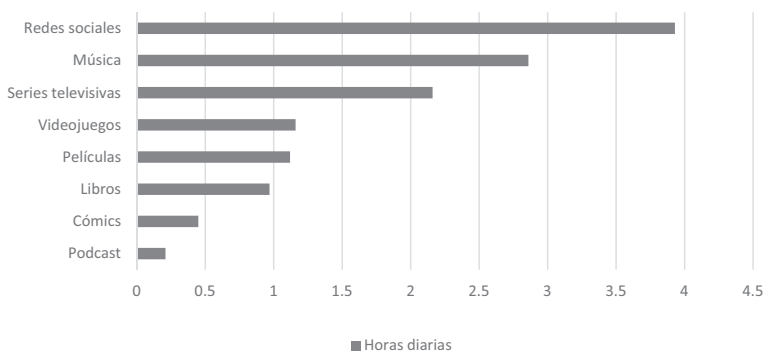


Gráfico 1. Preferencias de ocio cultural

- 1 El cuestionario se pasó al alumnado de último curso (en dos asignaturas de literatura española) del Grado de Filología Hispánica (Universidad de Málaga). La muestra es de 56 respuestas (correspondientes a dos cursos académicos diferentes: 2020-2021 y 2021-2022), con una media de edad de 23 años y una proporción del 75 % de alumnas y el 25 % de alumnos. El contexto de la pandemia de COVID-19 impidió tasar más resultados, y hemos de tener en cuenta además que esa circunstancia determina, por ejemplo, el número total de horas dedicadas a redes sociales y al ocio digital.

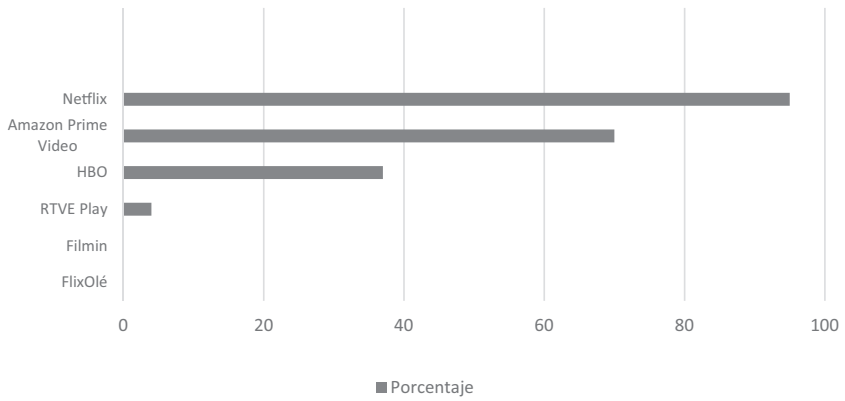


Gráfico 2. Plataformas de *streaming* usadas con asiduidad (muestra limitada a seis propuestas)

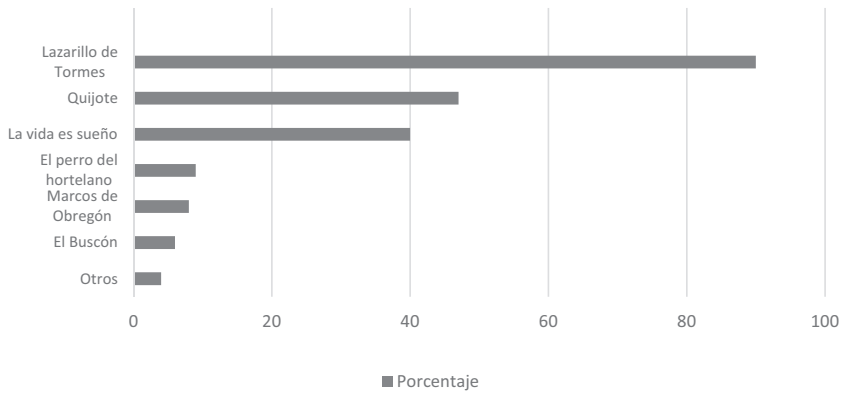


Gráfico 3. Obras literarias leídas (narrativa y teatro) del Siglo de Oro español

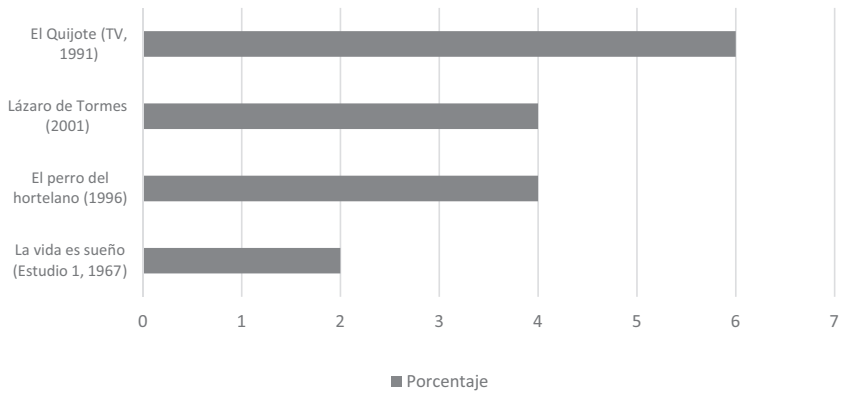


Gráfico 4. Adaptaciones vistas de obras literarias del Siglo de Oro español al cine y la televisión



## Anexo II

# La literatura del Siglo de Oro español en el archivo documental de *RTVE Play*<sup>1</sup>

## I. Adaptaciones

Autor/a	Texto literario	Texto televisivo	Programa/serie
Alemán, Mateo	<i>Guzmán de Alfarache</i>	<i>El pícaro</i> (Fernando Fernán-Gómez, 1974)	Serie (caps. 8 y 12) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/">https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/</a> >
Anónimo	<i>Estebanillo González</i>	<i>El pícaro</i> (Fernando Fernán-Gómez, 1974)	Serie (caps. 1, 2 y 3) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/">https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/</a> >
Calderón de la Barca, Pedro	<i>El alcalde de Zalamea</i>	<i>El alcalde de Zalamea</i> (Alberto González Vergel, 1968)	<i>Estudio 1</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-alcalde-zalamea-1968/1782926/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-alcalde-zalamea-1968/1782926/</a> > < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-alcalde-zalamea-ii-1968/1784096/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-alcalde-zalamea-ii-1968/1784096/</a> >

- 1 Se excluyen los programas emitidos/producidos por TVE que no se encuentran disponibles en *RTVE Play*. No figuran, en consecuencia, entre otros casos, *Los melindres de Belisa* (Manuel Ripoll, 1997, *Función de Noche*) y *La viuda valenciana* (Eugenio García Toledano, 1975, *Estudio 1*) de Lope, *El castigo de la miseria* (José Antonio Páramo, 1972, *Estudio 1*) de María de Zayas o *El burlador de Sevilla* (Gustavo Pérez Puig, 1976, *Teatro Estudio*) de Tirso. Sobre otras adaptaciones y espacios televisivos, véase Moncho Aguirre (2005) y Fernández (2018) para el caso de Lope, y Fernández (2014: 180–183) para los programas *Libros que hay que tener* (*El Quijote*, *El burlador de Sevilla*, *El Buscón*, *Las moradas*, *El discreto* y el *Lazarillo de Tormes*, entre otros) y *Poesía e imagen* (Quevedo, Góngora, Garcilaso, Baltasar del Alcázar, san Juan de la Cruz, fray Luis de León y santa Teresa), no indexados en *RTVE Play*.

Autor/a	Texto literario	Texto televisivo	Programa/serie
Calderón de la Barca, Pedro	<i>El gran teatro del mundo</i>	<i>El gran teatro del mundo</i> (Roberto Carpio y Eugenio García Toledano, 1968)	<i>Teatro de siempre</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/teatro-siempre-gran-teatro-del-mundo/2479952/">https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/teatro-siempre-gran-teatro-del-mundo/2479952/</a> >
Calderón de la Barca, Pedro	<i>La dama duende</i>	<i>La dama duende</i> (Alfredo Castellón, 1979)	<i>Estudio 1</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-dama-duende/5616262/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-dama-duende/5616262/</a> >
Calderón de la Barca, Pedro	<i>La vida es sueño</i>	<i>La vida es sueño</i> (Pedro Amalio López, 1967)	<i>Estudio 1</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-vida-sueno/5583743/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-vida-sueno/5583743/</a> >
Calderón de la Barca, Pedro	<i>La vida es sueño (auto sacramental)</i>	<i>La vida es sueño (auto sacramental)</i> (Alberto González Vergel, 1965)	<i>Gran teatro</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/teatro-vida-sueno-auto-sacramental-1965/4524558/">https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/teatro-vida-sueno-auto-sacramental-1965/4524558/</a> >
Castillo Solórzano, Alonso de	<i>La Garduña de Sevilla</i>	<i>Las pícaras: La Garduña de Sevilla</i> (Francisco Lara Polop, 1983)	Serie (cap. 2) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-garduna-sevilla/4335118/">https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-garduna-sevilla/4335118/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>El Quijote</i>	<i>El Quijote</i> (Manuel Gutiérrez Aragón, 1992)	Serie (5 capítulos) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/el-quiote/">https://www.rtve.es/play/videos/el-quiote/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>El Quijote</i>	<i>La insula de Barataria</i> (Cayetano Luca de Tena, 1970)	Serie (5 capítulos) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/la-insula-de-barataria/">https://www.rtve.es/play/videos/la-insula-de-barataria/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>Entremeses (La guarda cuidadosa, El retablo de las maravillas, El juez de los divorcios y La cueva de Salamanca)</i>	<i>Entremeses de Cervantes</i> (Marcos Reyes, 1967)	<i>Teatro de siempre</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/teatro-siempre-entremeses-cervantes/3555623/">https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/teatro-siempre-entremeses-cervantes/3555623/</a> >

Autor/a	Texto literario	Texto televisivo	Programa/serie
Cervantes, Miguel de	<i>La española inglesa</i>	<i>La española inglesa</i> (Marcos A. Castillo, 2015)	<i>Somos cine</i> (telefilme) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/somos-cine/espanola-inglesa/4926558/">https://www.rtve.es/play/videos/somos-cine/espanola-inglesa/4926558/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>La gitanilla</i>	<i>La gitanilla</i> (Manuel Aguado, 1970)	Serie (5 capítulos) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/la-gitanilla/">https://www.rtve.es/play/videos/la-gitanilla/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>La ilustre fregona</i>	<i>La ilustre fregona</i> (Luis Sánchez Enciso, 1973)	<i>Hora 11</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/hora-11-ilustre-fregona/4673454/">https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/hora-11-ilustre-fregona/4673454/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>La tía fingida (atribuida)</i>	<i>Las pícaras: La tía fingida</i> (Antonio del Real, 1983)	Serie (cap. 1) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-tia-fingida/4320029/">https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-tia-fingida/4320029/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>Rinconete y Cortadillo</i>	<i>El pícaro</i> (Fernando Fernán-Gómez, 1974)	Serie (cap. 4) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/">https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>Rinconete y Cortadillo</i>	<i>Rinconete y Cortadillo</i> (Miguel Picazo, 1971)	<i>Hora 11</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/hora-11-rinconete-cortadillo/4963289/">https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/hora-11-rinconete-cortadillo/4963289/</a> >
Delicado, Francisco	<i>La lozana andaluza</i>	<i>Las pícaras: La lozana andaluza</i> (Chumy Chúmez, 1983)	Serie (cap. 5) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-lozana-andaluza/4355040/">https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-lozana-andaluza/4355040/</a> >
Espinel, Vicente	<i>Marcos de Obregón</i>	<i>El pícaro</i> (Fernando Fernán-Gómez, 1974)	Serie (caps. 7, 11 y 13) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/">https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/</a> >
López de Úbeda, Francisco	<i>La pícaro Justina</i>	<i>Las pícaras: La pícaro Justina</i> (José María Gutiérrez Santos, 1983)	Serie (cap. 4) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-picara-justina/4339111/">https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-picara-justina/4339111/</a> >

Autor/a	Texto literario	Texto televisivo	Programa/serie
Molina, Tirso de	<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	<i>Don Gil de las calzas verdes</i> (José Luis Tafur, 1971)	<i>Estudio 1</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-don-gil-calzas-verdes-1971/1817231/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-don-gil-calzas-verdes-1971/1817231/</a> >
Molina, Tirso de	<i>Los tres maridos burlados</i>	<i>Los tres maridos burlados</i> (Sergio Schaaff, 1970)	<i>Teatro de siempre</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/tres-maridos-burlados/1907650/">https://www.rtve.es/play/videos/teatro-cn-el-archivo-de-rtve/tres-maridos-burlados/1907650/</a> >
Molina, Tirso de	<i>Los tres maridos burlados</i>	<i>Los tres maridos burlados</i> (Pilar Miró, 1975)	<i>Cuentos y leyendas</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-tres-maridos-burlados/3970758/">https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-tres-maridos-burlados/3970758/</a> >
Moreto, Agustín	<i>El lindo don Diego</i>	<i>El lindo don Diego</i> (Gabriel Ibáñez, 1973)	<i>Estudio 1</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-lindo-don-diego/5514753/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-lindo-don-diego/5514753/</a> >
Quevedo, Francisco de	<i>El Buscón</i>	<i>El pícaro</i> (Fernando Fernán-Gómez, 1974)	Serie (caps. 5, 10 y 11) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/">https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/</a> >
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	<i>La hija de Celestina</i>	<i>El pícaro</i> (Fernando Fernán-Gómez, 1974)	Serie (cap. 5) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/">https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/</a> >
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	<i>La hija de Celestina</i>	<i>Las pícaras: La hija de Celestina</i> (Angelino Fons, 1983)	Serie (cap. 6) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-hija-celestina/4409131/">https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-hija-celestina/4409131/</a> >
Vega, Lope de	<i>El caballero de Olmedo</i>	<i>La leyenda del caballero de Olmedo</i> (Jesús Fernández Santos, 1975)	<i>Cuentos y Leyendas</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-leyenda-del-caballero-olmedo/1727318/">https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-leyenda-del-caballero-olmedo/1727318/</a> >

Autor/a	Texto literario	Texto televisivo	Programa/serie
Vega, Lope de	<i>El despertar a quien duerme</i>	<i>El despertar a quien duerme</i> (Eugenio García Toledano, 1981)	<i>Estudio I</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-despertar-quien-duerme/3037602/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-despertar-quien-duerme/3037602/</a> >
Vega, Lope de	<i>El mejor alcalde, el rey</i>	<i>El mejor alcalde, el rey</i> (Gustavo Pérez Puig, 1970).	<i>Estudio I</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-mejor-alcalde-rey/867494/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-mejor-alcalde-rey/867494/</a> >
Vega, Lope de	<i>El perro del hortelano</i>	<i>El perro del hortelano</i> (Cayetano Luca de Tena, 1981)	<i>Estudio I</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-perro-del-hortelano/3468706/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-perro-del-hortelano/3468706/</a> >
Vega, Lope de	<i>El villano en su rincón</i>	<i>El villano en su rincón</i> (Juan Guerrero Zamora, 1970)	<i>Estudio I</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-villano-su-rincon/3491717/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-villano-su-rincon/3491717/</a> >
Vega, Lope de	<i>La dama boba</i>	<i>La dama boba</i> (Cayetano Luca de Tena, 1969)	<i>Estudio I</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-dama-boba/3984979/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-dama-boba/3984979/</a> >
Vega, Lope de	<i>La dama boba</i>	<i>La dama boba</i> (Alberto González Vergel, 1980)	<i>Estudio I</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-dama-boba/5652054/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-dama-boba/5652054/</a> >
Vega, Lope de	<i>La malcasada</i>	<i>La malcasada</i> (Cayetano Luca de Tena, 1973)	<i>Estudio I</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-malcasada/5162641/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-malcasada/5162641/</a> >
Vega, Lope de	<i>La prudente venganza</i>	<i>La prudente venganza</i> (Josefina Molina, 1971)	<i>Hora II</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/hora-ii-prudente-venganza/5496056/">https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/hora-ii-prudente-venganza/5496056/</a> >

Autor/a	Texto literario	Texto televisivo	Programa/serie
Vega, Lope de	<i>La viuda valenciana</i>	<i>Las pícaras: La viuda valenciana</i> (Francisco Regueiro, 1983)	Serie (cap. 3) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-viuda-valenciana/4338848/">https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-viuda-valenciana/4338848/</a> >
Vega, Lope de	<i>La viuda valenciana</i>	<i>La viuda valenciana</i> (Carlos Sedes, 2010)	<i>La 2 es teatro</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/la-2-es-teatro/2-teatro-viuda-valenciana/5584675/">https://www.rtve.es/play/videos/la-2-es-teatro/2-teatro-viuda-valenciana/5584675/</a> >
Vega, Lope de	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> (José Antonio Páramo, 1970)	<i>Estudio 1</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-peribanez-comendador-ocana/867649/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-peribanez-comendador-ocana/867649/</a> >
Vélez de Guevara, Luis	<i>La serrana de la Vera</i>	<i>La serrana de la Vera</i> (Gabriel Ibáñez, 1981)	<i>Estudio 1</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-serrana-vera/5188919/">https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-serrana-vera/5188919/</a> >
Zayas, María de	<i>El prevenido engañado</i>	<i>El Jardín de Venus: El prevenido engañado (Serafina, Violante y Gracia)</i> (José María Forqué, 1983)	Serie (caps. 10, 11 y 12) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/el-jardin-de-venus/">https://www.rtve.es/play/videos/el-jardin-de-venus/</a> >
Zayas, María de	<i>La inocencia castigada</i>	<i>Inocencia castigada</i> (Alfonso Ungría, 1975)	<i>Cuentos y Leyendas</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-inocencia-castigada/3377423/">https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-inocencia-castigada/3377423/</a> >
Zayas, María de	<i>Tarde llega el desengaño</i>	<i>Tarde llega el desengaño</i> (José Antonio Páramo, 1972)	<i>Cuentos y Leyendas</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-tarde-llega-desencanto/2190775/">https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-tarde-llega-desencanto/2190775/</a> >

II. *Biopics*, documentales y extras

Autor/a	Texto televisivo	Programa/espacio/serie
Calderón de la Barca, Pedro	<i>La vida es sueño de Calderón</i> (2011)	<i>La mitad invisible</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-vida-sueno-calderon-barca/1275665/">https://www.rtve.es/play/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-vida-sueno-calderon-barca/1275665/</a> >
Cepeda, Teresa de	<i>Ávila mística de Santa Teresa</i> (1968)	<i>La víspera de nuestro tiempo</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/la-vispera-de-nuestro-tiempo/vispera-nuestro-tiempo-avila-mistica-santa-teresa/5672565/">https://www.rtve.es/play/videos/la-vispera-de-nuestro-tiempo/vispera-nuestro-tiempo-avila-mistica-santa-teresa/5672565/</a> >
Cervantes, Miguel de	Extras al <i>Quijote</i> de Manuel Gutiérrez Aragón (1992)	Serie < <a href="https://www.rtve.es/television/el-quiote/">https://www.rtve.es/television/el-quiote/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>La Mancha: tras los pasos del Quijote</i> (2022)	<i>Los pilares del tiempo</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/los-pilares-del-tiempo/episodio-2-mancha-pasos-quiote/6508518/">https://www.rtve.es/play/videos/los-pilares-del-tiempo/episodio-2-mancha-pasos-quiote/6508518/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>Especial Cervantes</i> (2016)	<i>Página Dos</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/pagina-dos/pagina-dos-especial-cervantes/3582483/">https://www.rtve.es/play/videos/pagina-dos/pagina-dos-especial-cervantes/3582483/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>Imaginario del Quijote</i> (Luis Conde Martín, 2005-2006)	Serie (4 caps.) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/imaginario-del-quiote/">https://www.rtve.es/play/videos/imaginario-del-quiote/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>Cervantes</i> (Alfonso Ungría, 1981)	Serie (9 caps.) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/cervantes/">https://www.rtve.es/play/videos/cervantes/</a> >
Cervantes, Miguel de	<i>La Mancha de Cervantes</i> (1968)	<i>La víspera de nuestro tiempo</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/la-vispera-de-nuestro-tiempo/vispera-nuestro-tiempo-mancha-cervantes/3498000/">https://www.rtve.es/play/videos/la-vispera-de-nuestro-tiempo/vispera-nuestro-tiempo-mancha-cervantes/3498000/</a> >

Autor/a	Texto televisivo	Programa/espacio/serie
Quevedo, Francisco de	<i>Recuerdo de Quevedo</i> (1969)	<i>La víspera de nuestro tiempo</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/la-vispera-de-nuestro-tiempo/169062-i12291-recuerdo-quevedo-20200710152021841/5622138/">https://www.rtve.es/play/videos/la-vispera-de-nuestro-tiempo/169062-i12291-recuerdo-quevedo-20200710152021841/5622138/</a> >
Quevedo, Francisco de	<i>Francisco de Quevedo</i> (1976)	<i>Paisaje con figuras</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/paisaje-con-figuras/paisaje-figuras-francisco-quevedo/2095257/">https://www.rtve.es/play/videos/paisaje-con-figuras/paisaje-figuras-francisco-quevedo/2095257/</a> >
Vega, Lope de	Coloquio sobre <i>El perro del hortelano</i> (1996) de Pilar Miró (2014)	<i>Versión española</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/coloquio-sobre-perro-del-hortelano/2653741/">https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/coloquio-sobre-perro-del-hortelano/2653741/</a> >
Vega, Lope de	<i>Lope de Vega</i> (1984)	<i>Paisaje con figuras</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/paisaje-con-figuras/paisaje-figuras-lope-vega/3409482/">https://www.rtve.es/play/videos/paisaje-con-figuras/paisaje-figuras-lope-vega/3409482/</a> >
Vega, Lope de	<i>Fuenteovejuna</i> (2016)	<i>La mitad invisible</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fuenteovejuna/3791660/">https://www.rtve.es/play/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fuenteovejuna/3791660/</a> >
Vega, Lope de	<i>Lope y La viuda valenciana</i> (2020)	Extras < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/extras-dvd/extras-del-dvd-lope-viuda-valenciana/5584718/">https://www.rtve.es/play/videos/extras-dvd/extras-del-dvd-lope-viuda-valenciana/5584718/</a> >
Vega, Lope de	<i>La geografía apasionada de Lope de Vega</i> (1969)	<i>La víspera de nuestro tiempo</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/la-vispera-de-nuestro-tiempo/vispera-nuestro-tiempo-geografia-apasionada-lope-vega/3062545/">https://www.rtve.es/play/videos/la-vispera-de-nuestro-tiempo/vispera-nuestro-tiempo-geografia-apasionada-lope-vega/3062545/</a> >
Zayas, María de	<i>María de Zayas. Una mujer sin rostro</i> (1994)	<i>Mujeres en la Historia</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-maria-zayas-mujer-sin-rostro-sxviii/821216/">https://www.rtve.es/play/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-maria-zayas-mujer-sin-rostro-sxviii/821216/</a> >

## III. Otros recursos transversales

Texto televisivo	Programa/espacio/serie
Bárbara Lennie [sobre <i>Enrique VIII y la cisma de Inglaterra</i> ] (2015)	<i>Atención obras</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-barabara-lennie-teatros-del-canal-zaranda-mas/3030599/">https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-barabara-lennie-teatros-del-canal-zaranda-mas/3030599/</a> >
Blanca Portillo [sobre <i>La vida es sueño</i> ] (2013)	<i>Atención obras</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-blanca-portillo-michel-camilo-photoespana-nena-daconte/1861994/">https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-blanca-portillo-michel-camilo-photoespana-nena-daconte/1861994/</a> >
<i>El Ministerio del tiempo</i> (2015–2020)	Serie (caps. I, 2; I, 6; II, 3, III, 5) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/">https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/</a> >
<i>Ensayo general para un siglo de oro</i> (1971)	Serie (10 caps.) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/ensayo-general-para-un-siglo-de-oro/">https://www.rtve.es/play/videos/ensayo-general-para-un-siglo-de-oro/</a> >
Helena Pimienta [sobre varias obras teatrales del Siglo de Oro] (2013)	<i>Atención obras</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-helena-pimentel-sonar-2013-pandilla-voladora-teatro-clasico-mas/1889647/">https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-helena-pimentel-sonar-2013-pandilla-voladora-teatro-clasico-mas/1889647/</a> >
<i>Juan Echanove se convierte en Quevedo</i> (2017)	<i>Atención obras</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-juan-echanove-quevedo-orquesta-rtve/3995576/">https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-juan-echanove-quevedo-orquesta-rtve/3995576/</a> >
<i>La literatura en «El Ministerio del tiempo»</i>	Serie (extra) < <a href="https://www.rtve.es/television/20210423/ministerio-del-tiempo-lecciones-literatura-cervantes-lope-lorca/2012612.shtml">https://www.rtve.es/television/20210423/ministerio-del-tiempo-lecciones-literatura-cervantes-lope-lorca/2012612.shtml</a> >
Lluís Homar [sobre <i>El príncipe constante</i> ] (2021)	<i>Atención obras</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/lluis-homar-presenta-principe-constante-calderon-barca/5804205/">https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/lluis-homar-presenta-principe-constante-calderon-barca/5804205/</a> >
María Calderón, « <i>La Calderona</i> » (1984)	<i>Paisaje con figuras</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/paisaje-con-figuras/paisaje-figuras-maria-calderon-calderona/4188359/">https://www.rtve.es/play/videos/paisaje-con-figuras/paisaje-figuras-maria-calderon-calderona/4188359/</a> >
<i>Memoria de España</i> (2015)	Serie (caps. 13–18) < <a href="https://www.rtve.es/play/videos/memoria-de-espana/">https://www.rtve.es/play/videos/memoria-de-espana/</a> >

IV. Recursos en *Play Radio*

Texto radiofónico	Programa/espacio
<i>Cervantes en Radio Clásica</i> (2016)	<i>Radio Clásica</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/cervantes-en-radio-clasica/">https://www.rtve.es/play/audios/cervantes-en-radio-clasica/</a> >
<i>El enigma de Luis Vives, humanista y pedagogo</i> (2021)	<i>Documentos RNE</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/enigma-luis-vives-humanista-pedagogo-14-05-21/5904010/">https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/enigma-luis-vives-humanista-pedagogo-14-05-21/5904010/</a> >
<i>El perro del hortelano</i> (2009)	<i>Ficción sonora</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/ficcion-sonora/radio-teatro-piezas-perro-del-hortelano-11-07-09/543006/">https://www.rtve.es/play/audios/ficcion-sonora/radio-teatro-piezas-perro-del-hortelano-11-07-09/543006/</a> >
<i>Elio Antonio de Nebrija, la lengua compañera del saber</i> (2022)	<i>Documentos RNE</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/elio-antonio-nebrija-lengua-companera-del-saber/6530112/">https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/elio-antonio-nebrija-lengua-companera-del-saber/6530112/</a> >
<i>La España de Cervantes</i> (2005)	<i>Documentos RNE</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-espana-cervantes/5411905/">https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-espana-cervantes/5411905/</a> >
<i>Lope de Vega, el favorito de las musas</i> (2019)	<i>Documentos RNE</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-lope-vega-favorito-musas-11-05-19/5192905/">https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-lope-vega-favorito-musas-11-05-19/5192905/</a> >
<i>María de Zayas</i> (2012)	<i>Continuum</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/continuum/continuum-maria-zayas-21-09-12/1532525/">https://www.rtve.es/play/audios/continuum/continuum-maria-zayas-21-09-12/1532525/</a> >
<i>Miguel de Cervantes, el hombre que creó a Don Quijote</i> (2016)	<i>Documentos RNE</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-miguel-cervantes-hombre-creo-don-quijote-09-08-16/3510344/">https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-miguel-cervantes-hombre-creo-don-quijote-09-08-16/3510344/</a> >
<i>Potenciando a Calderón de la Barca</i> (2009)	<i>Frontera</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/frontera/frontera-potenciando-calderon-barca-08-08-09/566228/">https://www.rtve.es/play/audios/frontera/frontera-potenciando-calderon-barca-08-08-09/566228/</a> >
<i>Rufianes y maleantes en el Siglo de Oro</i> (2020)	<i>El arte de la guerra</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/el-arte-de-la-guerra/arte-guerra-rufianes-maleantes-siglo-oro-28-03-20/5547591/">https://www.rtve.es/play/audios/el-arte-de-la-guerra/arte-guerra-rufianes-maleantes-siglo-oro-28-03-20/5547591/</a> > < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/el-arte-de-la-guerra/arte-guerra-rufianes-maleantes-siglo-oro-ii-04-04-20/5551862/">https://www.rtve.es/play/audios/el-arte-de-la-guerra/arte-guerra-rufianes-maleantes-siglo-oro-ii-04-04-20/5551862/</a> >

---

Texto radiofónico	Programa/espacio
<i>Teresa de Jesús o el conocimiento del alma</i> (2018)	<i>Documentos RNE</i> < <a href="https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-teresa-jesus-conocimiento-del-alma-07-08-18/2918640/">https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-teresa-jesus-conocimiento-del-alma-07-08-18/2918640/</a> >
Versión radiofónica del <i>Quijote</i> (2015)	<i>El Quijote del siglo XXI</i> < <a href="https://www.rtve.es/radio/el-quiote-siglo-xxi/">https://www.rtve.es/radio/el-quiote-siglo-xxi/</a> >

---



Anexo III

Tablas comparativas<sup>1</sup>

Tabla I

<p><b>Texto literario</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i></p>	<p><b>Texto filmico</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (R. Gil, 1947)</p>	<p><b>Texto televisivo 1</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (C. Delgado, 1979–1981)</p>	<p><b>Texto televisivo 2</b> <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> (M. Gutiérrez Aragón, 1991)</p>
<p>–La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.</p>	<p>–La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, [Ø] treinta o pocos más desaforados gigantes; con [ellos] pienso [entablar] batalla y quitarles a todos [la vida].</p>	<p>–La [a]ventura [nos guía] mejor de lo que acertáramos a desear, [Sancho]; [pues con esos] desaforados gigantes [entraré en] batalla, [que es buen] servicio [Ø] quitar tan mala simiente [Ø] de la tierra.</p>	<p>–[¡Mira, Sancho, contempla lo que tenemos ahí delante!] La [fortuna] va guiando nuestras cosas mejor [aún] de lo que [deseáramos]; porque ves allí, amigo [Ø], [más de treinta] desaforados gigantes. [Ahora mismo] pienso [entrar en] batalla [con ellos] y quitarles [Ø] las vidas [para enriquecernos con sus] despojos [y arrebatarnos sus reinos si es que poseen alguno].</p>

1 Indico las supresiones con el signo [Ø] y las modificaciones y adiciones entre corchetes, además de disponer en paralelo, en la medida de lo posible, los pasajes coincidentes, para así facilitar el cotejo.

<p><b>Texto literario</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i></p>	<p><b>Texto filmico</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (R. Gil, 1947)</p>	<p><b>Texto televisivo 1</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (C. Delgado, 1979-1981)</p>	<p><b>Texto televisivo 2</b> <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> (M. Gutiérrez Aragón, 1991)</p>
<p>—¿Qué gigantes? —dijo Sancho Panza.</p>	<p>—¿Qué gigantes?</p>	<p>—¿Qué gigantes?</p>	<p>—[Muy bien, señor, muy bien. ¿Y a] qué gigantes [se refiere?</p>
<p>—Aquellos que allí ves —respondió su amo—, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.</p>	<p>—Aquellos que allí ves [con] los brazos largos [Ø] de casi dos leguas.</p>	<p>—Aquellos que [Ø] ves de [largos brazos], que los suelen tener [Ø] casi [de] dos leguas.</p>	<p>—¿Eh? A] aquellos que [ves allí.</p>
<p>—Mire vuestra merced—respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.</p>	<p>—Mire vuestra merced que aquellos que all[á] se [a]parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas.</p>	<p>—Mire vuestra merced que no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que [Ø] parecen brazos son las aspas que [Ø] [mueven] la piedra del molino.</p>	<p>—¿Allí? —A aquellos cuya soberbia es mayor aún que su estatura y que agitan los cielos levantando una tempestad de viento y furor. ¡Aunque mováis más de cien brazos, os rendirá mi espada! Mira cuán largos tienen los brazos: algunos los tienen de más de] dos leguas.</p>

<b>Texto literario</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i>	<b>Texto filmico</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (R. Gil, 1947)	<b>Texto televisivo 1</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (C. Delgado, 1979–1981)	<b>Texto televisivo 2</b> <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> (M. Gutiérrez Aragón, 1991)
<p>–Bien parece—respondió don Quijote— que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.</p>	<p>–Bien parece que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración, [Ø] que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.</p>	<p>–[Ø] No [sabes nada de] aventuras: [Ø] son gigantes; [Ø] si tienes miedo quítate de ahí; [Ø] [Ø] voy a entrar con[tra] ellos en fiera y desigual batalla</p>	<p>[Esta es buena batalla, Sancho]. Gran servicio [a] Dios es quitar [la] mala simiente de [Ø] la faz de la tierra. [¡Bruciferno! ¡Carmadón! ¡Nabor el bello! ¡Taliarán! ¡Ternurón el malo! ¡Anfeón! ¡Carpatracio! ¡Bronastor el orgulloso!]</p>
<p>Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran, antes iba diciendo en voces altas:</p>	<p>[–¡Deténgase vuestra merced, ah, que no son gigantes!]</p>	<p>[*Estos dos últimos turnos están reubicados tras el “No huyáis...”]</p>	<p>–[Señor,] no son gigantes, y lo que [Ø] parecen brazos son las aspas. [¡Señor!]          –Calla, Sancho, [y prepara a Rocinante. Apresúrate, amigo.          –Señor, son molinos].          –Si tienes miedo, [quédate] y ponte en oración.</p>

<p><b>Texto literario</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i></p>	<p><b>Texto filmico</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (R. Gil, 1947)</p>	<p><b>Texto televisivo 1</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (C. Delgado, 1979-1981)</p>	<p><b>Texto televisivo 2</b> <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> (M. Gutiérrez Aragón, 1991)</p>
<p>–Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete. Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:</p>	<p>[–No h]uyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.</p>	<p>[–No huyáis], cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.</p>	<p>–[No es miedo, señor. Verá... lo que yo digo...] –Yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.</p>
<p>–Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.</p>	<p>Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me l[as] habéis de pagar.</p>	<p>Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.</p>	<p>–[Preste atención, vuestra merced: con todos mis respetos, son solo molinos que mueve el viento, señor. Son molinos. –Son gigantes].</p>
<p>Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante [...].</p>	<p>[¡Oh, Dulcinea del Toboso, socorredme en este trance!]</p>		<p>[Socorredme, señora mía Dulcinea]. ¡Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es [quien] os acomete!</p>

<p><b>Texto literario</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i></p>	<p><b>Texto filmico</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (R. Gil, 1947)</p>	<p><b>Texto televisivo 1</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (C. Delgado, 1979–1981)</p>	<p><b>Texto televisivo 2</b> <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> (M. Gutiérrez Aragón, 1991)</p>
<p>–¡Válame Dios! –dijo Sancho—. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?</p>	<p>–¡Vál[g]ame Dios! ¿No le dije [Ø] a vuestra merced [Ø] que [Ø] eran [Ø] molinos de viento, y [que] no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?</p>	<p>–[Ø] [¡Mi señor don Quijote!] ¿No [os] dije [Ø] que [Ø] eran [Ø] molinos de viento y no [gigantes]?</p>	<p>–[Ø] [Señor... señor, ya] le dije [Ø] que mirase bien lo que hacía, [pero] vuestra merced [no quiso escucharme. Levántese. Levántese].</p>
<p>–Calla, amigo Sancho—respondió don Quijote—, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada.</p>	<p>–Calla [Ø], que yo pienso [Ø] que [el] sabio Frestón [Ø] ha vuelto estos gigantes en molinos [para] quitarme la gloria de su vencimiento; mas [Ø] han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada.</p>	<p>–Calla, amigo Sancho, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; [porque] el sabio Frestón [Ø] [ha transformado esos] gigantes en molinos [para] quitarme la gloria de [vencerlos]: tal es la enemistad que me tiene.</p>	<p>–Calla, [Ø] Sancho, [calla. ¿Sabes lo que pienso? –¿Qué?] –[Que el malvado Frestón ha intervenido en esto. ¡Quedas avisado, Frestón!] [De nada han de valer tus] malas artes contra la bondad de mi espada.</p>

<b>Texto literario</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i>	<b>Texto filmico</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (R. Gil, 1947)	<b>Texto televisivo 1</b> <i>Don Quijote de la Mancha</i> (C. Delgado, 1979-1981)	<b>Texto televisivo 2</b> <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> (M. Gutiérrez Aragón, 1991)
–Dios lo haga como puede –respondió Sancho Panza (Cervantes 1998: 94-96).	–Dios lo haga como puede.		

Tabla II

<p><b>Texto literario</b> <i>El perro del hortelano</i> (Lope de Vega)</p>	<p><b>Texto fílmico</b> <i>El perro del hortelano</i> (P. Miró, 1996)</p>	<p><b>Texto televisivo</b> <i>El perro del hortelano</i> (C. Luca de Tena, 1981)</p>
<p>–Diana: En fin, Teodoro, ¿tú quieres casarte? –Teodoro: Yo no quisiera hacer cosa sin tu gusto, y créeme que mi ofensa no es tanta como te han dicho; que bien sabes que con lengua de escorpión pintan la envidia y que si Ovidio supiera qué era servir, no en los campos, no en las montañas desiertas pintara su oscura casa; que aquí habita y aquí reina. –Diana: Luego ¿no es verdad que quieres</p>	<p>–Diana: En fin, Teodoro, ¿tú quieres casarte? –Teodoro: Yo no quisiera hacer cosa sin tu gusto, y créeme que mi ofensa no es tanta como te han dicho; que bien sabes que con lengua de escorpión pintan la envidia y que si Ovidio supiera qué era servir, no en los campos, no en las montañas desiertas pintara su oscura casa; que aquí habita y aquí reina. –Diana: Luego ¿no es verdad que quieres</p>	<p>–Diana: En fin, Teodoro, ¿tú quieres casarte? –Teodoro: Yo no quisiera hacer cosa sin tu gusto, y créeme que mi ofensa no es tanta como te han dicho; que bien sabes que con lengua de escorpión pintan la envidia [Ø] que aquí habita y aquí reina. –Diana: Luego ¿no es verdad que quieres a Marcela? –Teodoro: Bien pudiera</p>

<p>a Marcela?          -Teodoro:          Bien pudiera          vivir sin Marcela yo.          -Diana:          Pues dícame que por ella          pierdes el seso.          -Teodoro:          Es tan poco,          que no es mucho que le pierda,          mas crea vuseñoría          que, aunque Marcela merezca          esas finezas en mí,          no ha habido tantas finezas.          -Diana:          Pues ¿no le has dicho requiebros          tales que engañar pudieran          a mujer de más valor?          -Teodoro:</p>	<p>a Marcela?          -Teodoro:          Bien pudiera          vivir sin Marcela yo.          -Diana:          Pues dícame que por ella          pierdes el seso.          -Teodoro:          Es tan poco          que no es mucho que le pierda,          mas crea vuseñoría          que, aunque Marcela merezca          esas finezas [de] mí,          no ha habido tantas finezas.          -Diana:          Pues ¿no le has dicho requiebros          tales que engañar pudieran          a mujer de más valor?          -Teodoro:</p>	<p>vivir sin Marcela yo.          -Diana:          Pues díce[n]me que por ella          pierdes el seso.          -Teodoro:          Es tan poco,          que no es mucho que le pierda,          mas crea vu[e]señoría          que, aunque Marcela merezca          esas finezas [de] mí,          no ha habido tantas finezas.          -Diana:          Pues ¿no le has dicho requiebros          tales que engañar pudieran          a mujer de más valor?          -Teodoro:          Las palabras poco cuestan.          -Diana:</p>
--	---	--

<p>Las palabras poco cuestan. -Diana: ¿Qué le has dicho, por mi vida? ¿Cómo, Teodoro, requiebran los hombres a las mujeres? -Teodoro: Como quien ama y quien ruega, vistiendo de mil mentiras una verdad, y ésa apenas. -Diana: Sí, pero ¿con qué palabras? -Teodoro: Extrañamente me aprieta vuseñoría. «Esos ojos (le dije), esas niñas bellas, son luz con que ven los míos» y «los corales y perlas desa boca celestial...» -Diana:</p>	<p>Las palabras poco cuestan. -Diana: ¿Qué le has dicho, por mi vida? ¿Cómo, Teodoro, requiebran los hombres a las mujeres? -Teodoro: Como quien ama y quien ruega, vistiendo de mil mentiras una verdad, y esa apenas. -Diana: Sí, pero ¿con qué palabras? -Teodoro: Extrañamente me aprieta vuseñoría. «Esos ojos (le dije), esas niñas bellas son luz con que ven los míos» y «los corales y perlas desa boca celestial...»</p>	<p>¿Qué le has dicho, por mi vida? ¿Cómo, Teodoro, requiebran los hombres a las mujeres? -Teodoro: Como quien ama y quien ruega, vistiendo de mil mentiras una verdad, y esa apenas. -Diana: Sí, pero ¿con qué palabras? -Teodoro: Extrañamente me aprieta vu[e]señoría. «Esos ojos (le dije), esas niñas bellas, son luz con que ven los míos» y «los corales y perlas desa boca celestial...» -Diana:</p>	<p>¿Qué le has dicho, por mi vida? ¿Cómo, Teodoro, requiebran los hombres a las mujeres? -Teodoro: Como quien ama y quien ruega, vistiendo de mil mentiras una verdad, y esa apenas. -Diana: Sí, pero ¿con qué palabras? -Teodoro: Extrañamente me aprieta vu[e]señoría. «Esos ojos (le dije), esas niñas bellas, son luz con que ven los míos» y «los corales y perlas desa boca celestial...» -Diana:</p>
---	--	---	---

<p>¿Celestial?</p> <p>-Teodoro: Cosas como éstas son la cartilla, señora, de quien ama y quien desea.</p> <p>-Diana: Mal gusto tienes, Teodoro; no te espantes de que pierdas hoy el crédito conmigo, porque sé yo que en Marcela hay más defectos que gracias, como la miro más cerca. Sin esto, porque no es limpia, no tengo pocas pendencias con ella..., pero no quiero desenamorate de ella; que bien pudiera decirte cosa..., pero aquí se quedan sus gracias o sus desgracias; que yo quiero que la quieras y que os caséis en buenhora, mas pues de amador te precias, dame consejo, Teodoro</p>	<p>-Diana: ¿Celestial?</p> <p>-Teodoro: Cosas como estas son la cartilla, señora, de quien ama y quien desea.</p> <p>-Diana: Mal gusto tienes, Teodoro; no te espantes de que pierdas hoy el crédito conmigo, porque sé yo que en Marcela hay más defectos que gracias, [que yo] la miro más cerca. Sin esto, porque no es limpia, no tengo pocas pendencias con ella..., pero no quiero desenamorate de ella; que bien pudiera decirte cosa..., pero aquí se quedan sus gracias o sus desgracias; que yo quiero que la quieras y que os caséis en buenhora, mas pues de amador te precias,</p>	<p>¿Celestial?</p> <p>-Teodoro: Cosas como estas son la cartilla, señora, de quien ama y quien desea.</p> <p>-Diana: Mal gusto tienes, Teodoro; no te [asustes] de que pierdas hoy el crédito conmigo, porque sé yo que en Marcela hay más defectos que gracias, [porque] la miro más cerca. Sin esto, porque no es limpia, [tengo no] pocas pendencias con ella..., pero no quiero desenamorate de ella; que bien pudiera decirte cosa[s]..., pero aquí se quedan sus gracias [y] sus desgracias; que yo quiero que la quieras y que os caséis en buenhora, mas pues de amador te precias,</p>
---	---	---

<p>(¡ansí a Marcela poseas!), para aquella amiga mía, que ha días que no sosiega de amores de un hombre humilde, porque si en quererle piensa, ofende su autoridad, y si de quererle deja, pierde el juicio de celos; que el hombre, que no sospecha tanto amor, anda cobarde, aunque es discreto, con ella. -Teodoro: ¿Yo, señora, sé de amor? No sé, por Dios, cómo pueda aconsejarte. -Diana: ¿No quieres, como dices, a Marcela? ¿No le has dicho esos requiebros? Tuvieran lengua las puertas, que ellas dijieran ... -Teodoro: No hay cosa</p>	<p>dame consejo, Teodoro (¡[así] a Marcela poseas!), para aquella amiga mía, que ha días que no sosiega de amores de un hombre humilde, porque si en quererle piensa, ofende su autoridad, y si de quererle deja, pierde el juicio [con los] celos; que el hombre que no sospecha tanto amor anda cobarde, aunque es discreto con ella. -Teodoro: ¿Yo, señora, sé de amor? No sé, por Dios, cómo pueda aconsejarte. -Diana: ¿No quieres, como dices, a Marcela? ¿No le has dicho esos requiebros? Tuvieran lengua las puertas,</p>	<p>dame consejo, Teodoro (¡[así] a Marcela poseas!), para aquella amiga mía, que ha días que no sosiega de amores de un hombre humilde, porque si en quererle piensa, ofende su autoridad, y si de quererle deja, [el juicio pierde] de celos; que el hombre que no sospecha tanto amor anda cobarde, aunque es discreto con ella. -Teodoro: ¿Yo, señora, sé de amor? No sé, por Dios, cómo pueda aconsejarte. -Diana: ¿No quieres, como dices, a Marcela? ¿No le has dicho esos requiebros?</p>
--	--	--

<p>que decir las puertas puedan.          -Diana:          Ea, que ya te sonrójias,          y lo que niega la lengua          confesas con las colores.          -Teodoro:          Si ella te lo ha dicho, es necia;          una mano le tomé,          y no me quedé con ella,          que luego se la volví;          no sé yo de qué se queja.          -Diana:          Sí, pero hay manos que son          como la paz de la Iglesia,          que siempre vuelven besadas.          -Teodoro:          Es necísima Marcela;          es verdad que me atreví,          pero con mucha vergüenza,</p>	<p>que ellas dijieran ...          -Teodoro:          No hay cosa          que decir las puertas puedan.          -Diana:          Ea, que ya te sonrójias,          y lo que niega la lengua          confesas con las colores.          -Teodoro:          Si ella te lo ha dicho, es necia;          una mano le tomé,          y no me quedé con ella,          que luego se la volví;          no sé yo de qué se queja.          -Diana:          Sí, pero hay manos que son          como la paz de la Iglesia,          que siempre vuelven besadas.          -Teodoro:</p>	<p>Tuvieran lengua las puertas,          que ellas dijieran ...          -Teodoro:          No hay cosa          que decir las puertas puedan.          -Diana:          Ea, que ya te sonrójias,          y lo que niega la lengua          confesas con [l[o]s colores.          -Teodoro:          Si ella te lo ha dicho es necia;          una mano le tomé,          y no me quedé con ella,          que luego se la volví;          no sé yo de qué se queja.          -Diana:          Sí, pero hay manos que son          como [imágenes de] iglesia,</p>
--	---	---

<p>a que templase la boca con nieve y con azucenas.</p> <p>-Diana:</p> <p>¿Con azucenas y nieve?</p> <p>Huelgo de saber que templase ese emplasto el corazón.</p> <p>Ahora bien, ¿qué me aconsejas?</p> <p>-Teodoro:</p> <p>Que si esa dama que dices hombre tan bajo desea, y de quererle resulta a su honor tanta baja, haga que con un engaño, sin que la conozca, pueda gozarte.</p> <p>-Diana:</p>	<p>[Pues es muy necia] Marcela; es verdad que me atreví, pero con mucha vergüenza, a que templase la boca con nieve y con azucenas.</p> <p>-Diana:</p> <p>¿Con azucenas y nieve?</p> <p>Huelgo de saber que [templase ese emplasto el corazón.</p> <p>Ahora bien, ¿qué me aconsejas?</p> <p>-Teodoro:</p> <p>Que si esa dama que dices hombre tan bajo desea, y de quererle resulta a su honor tanta baja, haga que con un engaño, sin que la conozca, pueda gozarte.</p>	<p>que siempre vuelven besadas.</p> <p>-Teodoro:</p> <p>[Gran embustera es] Marcela; es verdad que me atreví, [aunque] con mucha vergüenza, a que templase la boca con nieve y con azucenas.</p> <p>-Diana:</p> <p>¿Con azucenas y nieve?</p> <p>[Me alegra saber] que [templase ese emplasto el corazón.</p> <p>Ahora bien, ¿qué me aconsejas?</p> <p>-Teodoro:</p> <p>Que si esa dama que dices</p>
---	---	---

<p>Qu<u>e</u>da el peligro de presumir que lo entienda. ¿No será mejor matarle? -Teodoro: De Marco Aurelio se cuenta que dio a su mujer Faustina, para quitarle la pena, sangre de un esgrimidor; pero estas romanas pruebas son buenas entre gentiles. -Diana: Bien dices; que no hay Lucrecias, ni Torcatos, ni Virginitos en esta edad, y en aquélla hubo Faustinas, Teodoro, Mesalinas y Popeas. Escribeme algún papel que a este propósito sea, y queda con Dios [...] (Véga 1970: 117-122).</p>	<p>-Diana: Qu<u>e</u>da el peligro de presumir que lo entienda. ¿No será mejor matarle? -Teodoro: De Marco Aurelio se cuenta que dio a su mujer Faustina para quitarle [una] pena [la] sangre de un [gladiador]; pero estas romanas pruebas son buenas entre gentiles. -Diana: Bien dices; que no hay Lucrecias, ni Torc[ul]atos, ni Virginitos en esta edad, y en aquella hubo Faustinas, Teodoro, Mesalinas y Popeas. Escribeme algún papel que a este propósito sea, y queda con Dios [...].</p>	<p>hombre tan bajo desea, y de quererle resulta a su honor tanta baja, haga que con un engaño, sin que la conozca, pueda gozarle. -Diana: Qu<u>e</u>da el peligro de presumir que lo entienda. ¿No será mejor matarle? [-Teodoro: ¿Matarle? -Diana: ¿Qué es eso, tiemblas?] [Ø] Escribeme algún papel que a este propósito sea, y queda con Dios [...].</p>
---	---	---

## Anexo IV

### Fichas de las obras analizadas<sup>1</sup>

#### *El Buscón*

(Francisco de Quevedo/Luciano Berriatúa)

---

Título: *El Buscón*.

Año: 1979 (estreno).

Dirección y guion: Luciano Berriatúa.

Fotografía: Roberto Gómez.

Música: July Murillo.

Producción: Lourdes María Martínez Aronson, N. G. Films.

Intérpretes: Francisco Algora (Pablos), Juan Diego (Diego Coronel), Francisco Rabal (Mata), Ana Belén (la bailarina), Antonio Iranzo (el padre).

Basada en la célebre novela de Quevedo, el filme sigue la trayectoria vital de Pablos, de vil ascendencia, que en el texto literario cuenta, desde su propio prisma, «los varios discursos de mi vida» (Quevedo 1992: 94) en busca de medro social. Por eso se recurre a «Poderoso caballero es don Dinero» en varias ocasiones durante la película, cantado por Ana Belén. Berriatúa, que se topó con serios problemas de producción (Miguel Borrás y Úbeda-Portugués 2010: 30), altera cronológicamente diversos acontecimientos de los primeros capítulos, reproduce argumentalmente algunas de sus principales aventuras y desventuras, y dedica una mayor atención, en el tercio final, al segmento que el novelista reservó al oficio teatral por parte de Pablos, amplificándolo notablemente. La película pasó desapercibida y cayó en el olvido, igual que su director, uno de los «cineastas malditos» de la nómina de Augusto M. Torres (2004: 60–61), pero conviene atender, para su rescate exegético, a que no solo empleó la novela de Quevedo para construir el guion, sino que incorporó, además, otra serie de obras del autor madrileño y de otros literatos, como Lope o Ariosto. Constituye, de ese modo, la adaptación más creativa, desde el punto de vista de la fusión de textos que efectúa, de cuantas se han realizado de nuestra literatura áurea.

---

1 Incluyo aquí información técnica y artística de las obras estudiadas con más pormenor en los capítulos 2 y 3 (los datos pueden completarse en IMDb, de donde realizo el extracto), junto a algunas claves de la adaptación, para sintetizar y homogeneizar el conjunto.

*Don Quijote de la Mancha*  
(Miguel de Cervantes/Manuel Gutiérrez Aragón)

Serie televisiva	Película
Título: <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> .	Título: <i>El caballero don Quijote</i> .
Año: 1991.	Año: 2002.
Dirección y guion: Manuel Gutiérrez Aragón.	Dirección y guion: Manuel Gutiérrez Aragón.
Fotografía: Teodoro Escamilla.	Fotografía: José Luis Alcaine.
Música: Lalo Schifrin.	Música: José Nieto.
Producción: RTVE, Emiliano Piedra.	Producción: Gonafilm, Canal+
Intérpretes: Fernando Rey (don Quijote), Alfredo Landa (Sancho Panza), Francisco Merino (el cura), Manuel Alexandre (el barbero), Esperanza Roy (Maritornes), Aitana Sánchez-Gijón (Dorotea).	Intérpretes: Juan Luis Galiardo (don Quijote), Carlos Iglesias (Sancho Panza), José Luis Torrijo (el cura), Víctor Clavijo (el barbero), Santiago Ramos (Sansón Carrasco), Marta Etura (Dulcinea), Emma Suárez (duquesa), Joaquín Hinojosa (duque).

El díptico que forman la serie de RTVE y la película realizadas por Manuel Gutiérrez Aragón representa la más ambiciosa traslación a la pantalla, desde un punto de vista verbal, de la obra de Cervantes. Al margen de sus muchos otros méritos (como la fotografía o las interpretaciones), alabados por buena parte de la crítica (Herranz 2005: 79 y 102), la capacidad para gestar nuevos diálogos y para trasvasar la prosa cervantina al ámbito audiovisual del cineasta (aunque aparezca acreditado, Cela no es autor del guion de la serie), resulta admirable y digna de un estudio concienzudo desde el punto de vista filológico (téngase en cuenta que Gutiérrez Aragón es, en el fondo, más un hombre de letras que de cine). Es precisamente ese componente el que más unifica ambos proyectos, el segundo continuador del primero, una vez que quedó truncada la posibilidad de prolongar la serie televisiva debido a la crisis económica del ente público (Sánchez Noriega 2005: 627-628). De hecho, el protagonista es encarnado por actores diferentes (Fernando Rey en el primer caso y Juan Luis Galiardo en el segundo) y son muchas las diferencias estéticas entre la serie (que se encomienda al *Quijote* de 1605) y la película (que adapta la segunda parte de 1615), pero ambas tienen en común, en palabras del propio realizador, que «el diálogo va a tener tanto que ver como la acción» (Kercher 2002: 131), y es que la faceta discursiva del personaje le fascina (Gutiérrez Aragón 2015: 140-141).

*El perro del hortelano*  
(Lope de Vega/Pilar Miró)

---

Título: *El perro del hortelano*.

Año: 1996.

Dirección: Pilar Miró.

Guion: Pilar Miró y Rafael Pérez Sierra.

Fotografía: Javier Aguirresarobe.

Música: José Nieto.

Producción: Enrique Cerezo P. C., Lolafilms, Cartel.

Intérpretes: Emma Suárez (Diana), Carmelo Gómez (Teodoro), Ana Duato (Marcela), Miguel Rellán (Fabio), Blanca Portillo (Dorotea), Fernando Conde (Tristán).

Basada en la comedia homónima de Lope de Vega sobre los enredos amorosos de la condesa Diana y de su secretario Teodoro, que ya está comprometido con Marcela (y su señora, debido a la diferencia social, «ni come ni deja comer», como el perro del hortelano), esta adaptación de Pilar Miró marcó todo un hito en la historia de las traslaciones de la literatura áurea al cine, dado su éxito sin precedentes en este ámbito. Y eso que mantiene, como ya hicieron, por ejemplo, Kenneth Branagh y Jean-Paul Rappeneau con Shakespeare y con Rostand, respectivamente, buena parte de los versos de la obra teatral, lo que no fue óbice para que el público la recibiera muy bien, pues, en palabras de uno de los guionistas, «al espectador de cine no le han extrañado tanto los octosílabos ni los endecasílabos, y hasta es lógico pensar que a alguno le habrá tenido que gustar oírlos para que la película haya llegado hasta donde ha llegado» (Pérez Sierra 1999: 97). Para su estudio, que ha generado abundantes trabajos, hay que tener en cuenta, como ha demostrado recientemente Alba Carmona (2020: 163–174), la deuda de la película con el telefilme soviético de Yan Frid *Sobaka na sene* de 1978.

---

*La dama boba*  
(Lope de Vega/Manuel Iborra)

---

Título: *La dama boba*.

Año: 2006.

Dirección y guion: Manuel Iborra.

Fotografía: Juan Molina.

Música: Luis Ibars.

Producción: Flamenco Films, DAP Internacional, Belén Gómez P. C.

Intérpretes: Silvia Abascal (Finea), Verónica Forqué (Octavia), Macarena Gómez (Nise), José Coronado (Laurencio), Roberto San Martín (Liseo).

Adaptación de la comedia homónima de Lope de Vega que trata sobre la rivalidad amorosa de dos hermanas con personalidades opuestas, Finea y Nise, la primera de las cuales encarna a la dama que se transformará y se fingirá «boba» para lograr sus objetivos. Manuel Iborra, que no alcanzó el éxito de público y crítica que *El perro del hortelano* había obtenido una década antes, comenzó por cambiar al padre de la protagonista, Octavio, por su madre Octavia, de forma que se produce un reajuste en el rol de géneros respecto al texto de Lope y, en consecuencia, afecta a «la lectura ideológica de la obra» (Trecca 2011: 467) y puede entenderse el filme, igual que el de Pilar Miró, en clave feminista. En cuanto al plano verbal, destaca, como en *El perro del hortelano*, la decisión de mantener el verso como forma de diálogo entre los personajes, reto que el propio adaptador explica así: «[...] probemos esta fórmula y confiemos en la intuición de los actores en la música de las palabras y en las sorprendentes maneras en que se atraen y se repelen» (Iborra 2011: 138-139).

---

*El curioso impertinente/Un diablo bajo la almohada*  
(Miguel de Cervantes/José María Forqué)

---

Título: *Un diablo bajo la almohada*.

Año: 1968.

Dirección: José María Forqué.

Guion: Edoardo Anton, Jaime de Armiñán, Giuseppe Mangione, José María Forqué.

Fotografía: Cecilio Paniagua.

Música: Roberto Pregadio, Romano Rizzati.

Producción: G.I.A. Cinematografica, Greenwich Film Productions, Producciones Cinematográficas Orfeo.

Intérpretes: Ingrid Thulin (Camila), Gabriele Ferzetti (Anselmo), Maurice Ronet (Lotario), Alfredo Landa (Brocheros), Amparo Soler Leal (Leonela).

Adaptación de «La novela del curioso impertinente» que se inserta entre los caps. XXXIII y XXXV de la primera parte del *Quijote*, en la que un celoso patológico, Anselmo, pone a prueba la fidelidad de su esposa convenciéndola a su amigo Lotario para que la seduzca. El texto cervantino, que no es cómico, se recrea en la coproducción entre Italia, Francia y España (de ahí el reparto internacional encabezado por una estrella como Ingrid Thulin) en un tono humorístico que no desdeña el chiste fácil y el gag socarrón. El más llamativo cambio que introduce el filme es la traslación a la contemporaneidad y el desplazamiento espacial a un contexto de playas, fiestas y *playboys*, de acuerdo con la ebullición turística que llevó como lema «Spain is different» y que lo sitúa en la etapa del predestape del cine español (Hopewell 1989: 166). La película está repleta de detalles ingeniosos a la hora de modificar el texto cervantino, desde la condición de «científico chiflado» de Anselmo, con sustancial cambio de final derivado de su profesión, hasta la irrupción de un Alfredo Landa que ya encarna al tipo de personaje que iba a popularizar poco después.

*La Lozana andaluza*  
(Francisco Delicado/Vicente Escrivá)

Título: *La Lozana andaluza*.

Año: 1976.

Dirección: Vicente Escrivá.

Guión: Vicente Escrivá y Lorenzo López Sancho.

Fotografía: Raúl Pérez Cubero.

Música: Antón García Abril.

Producción: Aspa Producciones Cinematográficas, Impala, Primex Italiana.

Intérpretes: María Rosaria Omaggio (Lozana), Enzo Cerusico (Rampín), Diana Lorys (Napolitana), Josele Román (Pellegrina), Carlos Ballesteros (don Sancho de Villafáñez), Junior (Coridón), Rafael Alonso (Trigo).

Adaptación de la novela dialogada de Francisco Delicado, que cuenta el periplo de una cortesana, Lozana, acompañada por el joven Rampín, por la Roma del siglo XVI. En el filme se produce, según la explicación de Isabel Castells Molina, «un triple distanciamiento» (2010: 87) que le permite inscribirse en el destape del cine español de la Transición, del que constituye uno de sus pilares fundacionales: la elección de un clásico del Siglo de Oro (de forma que la responsabilidad del contenido «licencioso» es del autor literario), la distancia cronológica y la ambientación italiana (lograda mediante mixtura de localizaciones de Roma, Cáceres o Alcalá de Henares). Se hizo muy célebre el momento en que Rampín espía a Lozana mientras esta se baña, hasta el punto de que constituye uno de los hitos del erotismo de nuestro cine (Ponce 2004: 44) y hoy en día es discutido, con razón, debido a la restricción hacia el público masculino como único destinatario de ese tipo de secuencias (Peña Ardid 2015: 110).

*Novelas amorosas y ejemplares/El jardín de Venus*  
(María de Zayas/José María Forqué)

Título: *El jardín de Venus*.

Año: 1983.

Dirección: José María Forqué.

Guion: José María Forqué, Enrique Llovet y Hermógenes Sainz.

Fotografía: Manuel Rojas.

Música: Tomás Marco.

Producción: Producciones Cinematográficas Orfeo, RTVE.

Intérpretes (caps. 10–12): José Sazatornil (don Fadrique), Berta Riaza (María de Zayas), Virginia Mataix (Serafina), Isabel Luque (Violante), Maribel Jaro (Ana), Ana Torrent (Gracia).

Los capítulos 10, 11 y 12 (denominados con el nombre de sus tres protagonistas femeninas, «Serafina», «Violante» y «Gracia») de la serie de RTVE *El jardín de Venus* recrean «El prevenido engañado», una de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas, en la que un recalcitrante soltero, encarnado de manera hilarante por José Sazatornil, es burlado una y otra vez por sus amantes, hasta que decide casarse con su hijastra, que había permanecido en un convento, para evitar caer de nuevo en el engaño; lejos de sus intenciones, su joven esposa se acuesta con otro hombre en su ausencia, precisamente debido a su ingenuidad sexual. Tras dedicar varios capítulos a Boccaccio y a Maupassant, los artífices de la serie se encomendaron a la reescritura del texto de María de Zayas, y lejos de lo que podría pensarse a tenor de su apariencia y título, es mucho más un relato profeminista que uno de corte erótico, empezando por la presencia continua de la propia autora en el balneario donde se desarrolla la trama (frente a la itinerancia del texto literario), en un ejercicio metafictivo muy bien hilvanado en todo *El jardín de Venus*. Conviene, por tanto, atender al contexto en el que surge, con la ley del divorcio recién aprobada, para percibir los matices de empoderamiento femenino que aporta la serie, que va más allá del destape con el que se la ha asociado de forma equívoca. Representa, en cierto modo, un eslabón perdido en la historia de la televisión española que merece ser rescatado y reivindicado. Muestra del ingenio con que se elabora el guion, estos tres capítulos dedicados a María de Zayas conectan con el último, que adapta a Braulio Foz, ya que vuelve a aparecer la joven Gracia en las aventuras de Pedro Saputo.

# Índice analítico y onomástico

- alcalde de Zalamea, El* 52-59, 121  
*alegres pícaros, Los* 78  
alquimia 29  
*amplificatio* 36  
antropofagia 30-31  
Ariosto, Ludovico 25, 40  
Ayala, Francisco 29, 36  
Azorín [José Martínez Ruiz] 6
- Berriatúa, Luciano 14-16, 25-40, 83  
Blasco Ibáñez, Vicente 7-8  
Boccaccio, Giovanni 80-81, 85-90  
*Buscón, El* 14-17, 25-40, 122-123  
Burgos, Carmen de 84
- caballero don Quijote, El* 46-51  
Camus, Mario 52-56, 121  
Carpentier, Alejo 7  
Castro, Guillén de 10  
Cela, Camilo José 44  
censura 6, 17-18, 39, 43, 70, 75-76, 82-83, 88-89, 115  
Cervantes, Miguel de 7-8, 10, 12-13, 36, 41-51, 69-74, 115-117, 119-120  
Cruz Delgado 12-13, 41-44
- dama boba, La* 52, 59-67, 121-122  
*Decamerón, El* 85-90  
Delicado, Francisco 74-79  
De Sica, Vittorio 115  
destape 39-40, 76, 78-83, 124  
*diablo bajo la almohada, Un* 10, 69-74, 124  
Díaz Yanes, Agustín 26
- dictadura franquista 39, 42-43, 83, 85, 88, 94, 115  
divorcio 84-86  
*Don Quijote de la Mancha* 8, 10, 41-51, 69-74, 115-117, 123  
*Don Quijote de Orson Welles* 115-116
- erotismo 70-71, 79-83, 89  
Escobar, fray Luis de 33  
Escrivá, Vicente 74-79  
Espinel, Vicente 111-114  
Estrada, Susana 82-83
- feminismo 59, 66, 81-87, 93  
Fernán-Gómez, Fernando 14, 22, 86, 88, 111-115  
Fernández Ardavín, César 14, 17, 42, 115  
*fidelity criticism* 9-15, 18-20, 23, 69-70, 79, 120, 123  
Forqué, José María 69-74, 79-94  
Foz, Braulio 80  
Franco, Jesús 89, 116
- García Sánchez, José Luis 14  
Generación Z 101-108  
germania 30-33, 39  
Gil, Rafael 41-44, 115  
Gilliam, Terry 41  
González Vergel, Alberto 65  
Goya, Francisco de 115-116  
Gutiérrez Aragón, Manuel 18, 41-51, 69, 119-120  
Gutiérrez Maesso, José 52-59

- Hidalgo, Juan 32  
 Hitchcock, Alfred 108, 112
- Ibáñez, Paco 26  
 Iborra, Manuel 60-67  
 imitación compuesta 25, 29, 32, 35
- jardín de Venus*, El 40, 79-94, 124
- Ladrón de bicicletas* 115  
 landismo 73  
*Lazarillo de Tormes*, El 14-15, 18, 23, 36, 42, 78, 104, 114-115  
*leyenda del Alcalde de Zalamea*, La 52-56  
 Llovet, Enrique 90, 93, 119  
*Lozana andaluza*, La 74-79, 89, 98, 124  
 Luca de Tena, Cayetano 60-67
- Marcos de Obregón (Vida del escudero)* 111-114  
 Martín Gaité, Carmen 66, 82, 86  
 Maupassant, Guy de 80, 86, 89, 91  
 Miró, Pilar 11-12, 14, 59-61, 88, 95-99, 109-110, 120  
 Monicelli, Mario 78  
 montaje 19, 36, 63-64, 77, 99  
 moriscos 31-32, 34
- Novelas amorosas y ejemplares* 86, 91-92  
*Novelas ejemplares* 71
- Orlando furioso* 40
- perro del hortelano*, El 11, 59-61, 95-99, 109-110 120, 124  
*Pícaro*, El 22, 88, 111-114
- Quevedo, Francisco de 14-17, 25-40, 105
- Sainz, Hermógenes 90, 93, 119  
 Serra, Albert 41  
*Sueño del infierno* 27-29
- tardofranquismo 20, 72, 83, 124  
 transición democrática 20, 42, 70, 82-85, 124  
 Tierno Galván, Enrique 82
- Vázquez Montalbán, Manuel 82  
 Vega, Lope de 11-12, 33-35, 51-67, 95-99, 109-110, 121  
 voz *over* 36-38, 84, 89-90, 115, 120
- Welles, 18, 41, 115-116
- Zayas, María de 80-81, 86-92, 119