

Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva

Un patrimonio desconocido y desatendido (hasta ahora)

Alba Carmona

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

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

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

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

1 Un patrimonio olvidado: prejuicios y obstáculos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Para esta película véase Carmona 2018a.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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