

Más allá de la adaptación

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

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca, España

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

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

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

1 Introducción

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

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

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

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

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

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

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

2 Una propuesta de tipología

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

2.1 Transgenerización devaluadora

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

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

² Sobre este fenómeno, véase también Pérez Bowie 2011.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3 Hipotexto architextual

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4 Texto puente y metatexto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.5 Actualización

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

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

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

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

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

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

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

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

2.6 Alusión

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

