

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

Simone Trecca

Università degli Studi Roma Tre, Italia

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

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

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

1 Enfoque

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Delimitación del corpus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Estrategias de cinematización: el monólogo trágico en femenino

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

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

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

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

ESTEBAN ¡Santo Cielo!
 ¿No es mi hija?

JUAN ¿No conoces
 a Laurencia?

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

ESTEBAN ¡Hija mía!

LAURENCIA No me nombres
 tu hija.

Esteban ¿Por qué, mis ojos?
 ¿Por qué?

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

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

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

¹⁴ Cito de la edición de Donald McGrady.

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

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

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

¹⁶ Un análisis comparado de ambas en Trapero Llobera 2018.

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ Cito de la edición de José María Díez Borque.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

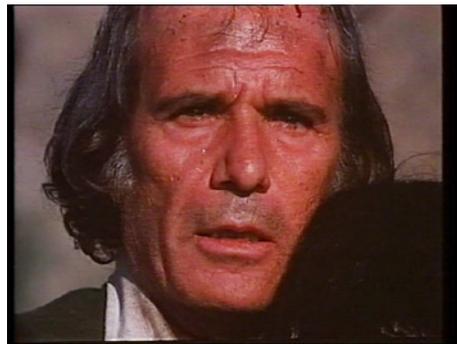
²² Quien repuso su montaje estrenado en 1954 también en 1956, 1958 y 1962 (García Lorenzo, Muñoz Carabantes 2001).

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

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

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

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



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

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

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

4 Conclusiones provisionales

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

- Calderón desde el 2000 (*Simposio Internacional Complutense*). Madrid: Olle-ro & Ramos, 419-33.
- Gil González, Antonio J. (2012). «Narrativa(s): Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico». Salamanca: Ediciones Univer-sidad de Salamanca.
- Leitch, Thomas (2008). «Adaptation Studies at a Crossroads». *Adaptation*, 1, 63-77.
- Leitch, Thomas (2017). «Introduction». Leitch, Thomas (ed.), *The Oxford Hand-book of Adaptation Studies*. Oxford: University Press, 1-20.
- Marías, Miguel (1975). «Entrevista: Antonio Drove». *Dirigido por*, 20, 22-7.
- Paco Serrano, Mariano de (2018). *Adolfo Marsillach: escenificar a los clásicos (1986-1994)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Parker Aronson, Stacey L. (2015). «They Said, She Said: Making the Case for Rape in *Fuenteovejuna*». *Bulletin of the Comediantes*, 67(2), 33-47. DOI ht-tps://doi.org/10.1353/boc.2015.0023.
- Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Bowie, José Antonio (2001). «Teatro en verso y cine: una relación conflic-tiva». *Anales de la literatura española contemporánea*, 26, 1, 317-36.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* [ebook]. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Profeti, Maria Grazia (2014). «Nota introduttiva» a *Fuente Ovejuna*. Profeti, Maria Grazia (a cura di), *Teatro dei Secoli d'Oro*, vol. 1. Milano: Bompiani, 511-23.
- Saint-Gelais, Richard (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses en-jeux*. Paris: Seuil.
- Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. London; New York: Routledge.
- Stam, Robert (2000). «Beyond Fidelity. The Dialogics of Adaptation». Nare-more, James (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 54-76.
- Stam, Robert (2004). «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation». Stam, Robert; Raengo, Alessandra (eds), *Literature and Film: A Guide to The-ory and Practice of Film Adaptation*. Massachusetts: Wiley-Blackwell, 1-52.
- Suárez Miramón, Ana (2002). «Las producciones televisivas de teatro clásico». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 571-95.
- Trapero Llobera, Patricia (2018). «Fuenteovejuna (trans)nacional: de los discursos hegemónicos a las apropiaciones estéticas en Antonio Román y Juan Gue-rrero Zamora». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 24, 119-51. DOI https://doi.org/10.5565/rev/anuar_10Lopedevega.242.
- Trecca, Simone (2015). «Falsos amigos en la adaptación fílmica del texto dra-mático: el caso del diálogo». Pérez Bowie, José Antonio; Pardo García, Ja-vier (eds), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalión, 157-69.
- Trecca, Simone (2019). *Filmicidad/Literariedad/Teatralidad. La diseminación in-termedial de tres clásicos españoles*. Madrid: Visor Libros.
- Ubersfeld, Anne (1977). *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales.
- Vanoye, Francis (1991). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Planeta.
- Vega, Lope de (2001). *Fuente Ovejuna*. Ed. de Donald Mc Grady. Barcelona: Crítica.
- Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Come-dia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: Wales University Press.
- Zecchi, Barbara (2012). «La adaptación multiplicada». Zecchi, Barbara (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Universidad Compluten-se de Madrid, 19-62.

