

El alcalde de Zalamea: dos adaptaciones cinematográficas de Calderón

Simon Kroll
Universität Wien, Österreich

Abstract The purpose of this paper is to present in a first step two almost forgotten films, based on Calderón's play *El alcalde de Zalamea: Der große Schatten* (Tobis, 1942) by Paul Verhoeven and *Der Richter von Zalamea* (DEFA, 1955) by Martin Hellberg. These two feature films are actually closer related than their different political framework seems to indicate. After the presentation of the fundamental data, the article analyses the political readings both feature films give to the character of the honourable peasant Pedro Crespo, who turns out to be the touchstone of the political implications: in Verhoeven's film he represents the *Blut und Boden*-ideology and in Hellberg's he is seen as an early hero of the class conflict.

Keywords El Alcalde de Zalamea. Calderón. Reception. Cinematographic adaption. Nazism. Communism.

Sumario 1 Introducción. – 2 Una adaptación nacionalsocialista: *Der große Schatten*. – 3 Hellberg, *Der Richter von Zalamea* (1955-56). – 4 Hombre de la tierra y honrado labrador: los subtextos políticos. – 5 La construcción de un enemigo. – 6 Final.

1 Introducción

En el siglo XX le pasaron las cosas más extrañas a la obra del autor de *La vida es sueño*. Pudo servir a ideologías políticas radicalmente opuestas como autor de referencia. Pudo servir a un García Lorca para renovar el lenguaje teatral español al comienzo del siglo XX y, poco después, a los fascistas y falangistas como autor clave para la construcción de un estado fascista de índole católi-

ca; imagen de la cual la recepción actual de Calderón en España todavía parece sufrir (Adillo 2017, 303-24). Lo que no es tan conocido en el mundo hispanófono es que los fascistas alemanes se apropiaron del dramaturgo madrileño de manera parecida; al mismo tiempo que los disidentes acudían frecuentemente al Siglo de Oro, y a la figura de Calderón, para la creación de un exilio interior (Sullivan 1983, 366).

Un entramado complicadísimo de lecturas divergentes supone la recepción teatral y cinematográfica de la obra *El alcalde de Zalamea* en las Alemanias del siglo XX; y a este quiero dedicar el presente artículo que no puede ser más que un primer acercamiento a un campo muy vasto del que queda mucho por explorar.¹

Para empezar, conviene mencionar que hubo una cantidad considerable de representaciones teatrales de la obra calderoniana en Alemania, basadas en un número también muy alto de traducciones, adaptaciones de traducciones y recreaciones libres. Solo en los primeros sesenta años del siglo XX hubo por lo menos diez traducciones y adaptaciones del texto: Adolf Wildbrandt, Rudolf Presber, Otto von Taube, Eugen Gürster, Wilhelm von Scholz, Hans Schlegel, Werner Braiski, Karl Britten, Arthur Piechler y Gerd Otto tradujeron o adaptaron traducciones anteriores de la obra calderoniana (K. Reichenberger, R. Reichenberger 1979, 105-6). Y el interés por la obra tuvo en muchas ocasiones implicaciones políticas concretas.

Frente a esta elevada cantidad de traducciones no se debería olvidar que en el siglo XIX los románticos alemanes produjeron traducciones que, para muchos, siguen siendo las mejores hasta hoy en día. Junto a las versiones de Wilhelm von Scholz y Eugen Gürster también estas se reeditaron y se adaptaron con cierta frecuencia. En resumidas cuentas podemos decir que *El alcalde de Zalamea* formaba parte del canon cultural burgués de las Alemanias de la primera mitad del siglo XX.

En cuanto a las adaptaciones fílmicas tenemos noticias de cuatro películas alemanas que se basan en el texto calderoniano. Con la excepción del Imperio alemán (1871-1918), en todos los sistemas políticos que existieron en Alemania se realizó al menos una película de dicha obra: durante la República de Weimar (1918-33) se produjo una película muda del alcalde honrado (dir. Ludwig Berger, 1920, Decla-Film);² la Alemania nacionalsocialista (1933-45) rodó una ver-

1 Quiero agradecerle expresamente a Alba Carmona su colaboración en conseguir copias de las películas. La noticia de la existencia de estas también se basa en un trabajo suyo del que Marco Presotto me pasó los materiales. Este artículo es también el fruto del continuo diálogo con Emilio Vivó Capdevila, Carmela Fischer y Cristian Loza Adauí. Les agradezco su amable ayuda en la redacción del texto.

2 https://www.filmportal.de/film/der-richter-von-zalamea_80b0aad66b0e4bb-cb2ea4ff812ac0e9d (2017-01-17). Es preciso notar que se trata de la primera película del Ludwig Berger que luego realizó una carrera mundial con películas como *Der verlorene Schuh*, *Walzerkrieg*, *The Thief of Bagdad* y otras.

sión en 1942, con el título *Der große Schatten* (dir. Paul Verhoeven, Tobis-Filmkunst);³ los estudios de la RDA comunista (1949-90) publicaron en 1956 una película histórica del drama (dir. Martin Hellberg, DEFA);⁴ y de la Alemania federal hay una versión de televisión, dirigida por Oswald Döpke y que se publicó en 1968.⁵

En este artículo quisiera comentar, precisamente, la adaptación cinematográfica de Paul Verhoeven (1942) y la de Martin Hellberg (1956). Como se trata de dos películas en las que se aprecian notables interferencias entre el espacio político y el artístico, ofreceré, en breves párrafos apartados, un resumen muy abreviado de las *vitae* de las personas más importantes involucradas. Se trata de biografías altamente problemáticas por lo que no tuve a bien relegar estas informaciones al limbo textual de las notas y apéndices. En la medida de lo posible he tratado de usar más de una fuente, puesto que la documentación de estas biografías pudo haber sido falsificada o 'limpiada' en algún momento.

2 Una adaptación nacionalsocialista: *Der große Schatten*

El alcalde de Zalamea tuvo buena acogida en el estado nacionalsocialista alemán. Pedro Crespo, como el buen campesino, honrado y de carácter *limpio*, podía servir muy bien a la ideología nazi. Un personaje honesto, arraigado sobre todo en la tierra, venía de perlas a una ideología que decía defender la voluntad del pueblo (London 1998, 153), incluso si había que hacerlo contra una élite reaccionaria de derechas.

Recuérdese que la política de tierra y sangre le dio un nuevo lugar al campesino en el sistema estatal y cultural:

Der deutsche Bauer führt im Raum der großen staatspolitischen und geistigen Neuordnung, die der Nationalsozialismus gebracht hat, kein abgeschlossenes Sonderleben mehr, wie in der Verfallszeit, die zu einem unheilvollen Gegensatz zwischen Stadt und Land führte. Jeder bäuerliche Mensch ist heute einbezogen in den Blutstrom des völkischen Gemeinschaftslebens. (Wulf 1964, 149)⁶

³ https://www.filmportal.de/film/der-grosse-schatten_c5d544ac87ea4ed-8815f7a3930884500 (2017-01-17).

⁴ https://www.filmportal.de/film/der-richter-von-zalamea_7cde855b360e4c-7380f6c3a95b282ca7 (2017-01-17).

⁵ https://www.imdb.com/title/tt1592255/?ref_=nm_filmg_dr_43 (2017-01-17).

⁶ «En la reorganización político-estatal y mental que trajo el nacionalsocialismo, el campesino alemán ya no lleva una vida apartada como en el tiempo de la decadencia que había creado un enfrentamiento funesto entre la ciudad y el campo. Cada hombre

Argumentaciones semejantes abundaban, aquí lo sacamos de un número de la *Deutsche Theater-Zeitung* de los años treinta.

Un actor famoso de la época, Heinrich George, representó repetidas veces el Pedro Crespo de Calderón. Según Berta Drews, actriz y mujer de George, fue uno de sus mejores personajes (1959, 75).

Heinrich George (1893-1946) fue un actor extraordinario de la primera mitad del siglo XX. Trabajó con Piscator, Brecht y Fritz Lang. Tras una primera prohibición de actuar en 1933 se arregló pronto con los nazis y ocupó una posición axial en la producción teatral y cinematográfica nazi. Se hizo director del Schillertheater de Berlín, actuó en muchas películas; y entre ellas también en las más propagandísticas como *Hitlerjunge Quex* (1933), *Jud Süß* (1940) y *Kolberg* (1945). Murió en el campo soviético Sachsenhausen en 1946.⁷ (Gehrke 2005; Drews 1959; Drewniak 1987, 99-100; Klee 2007, 177-8)

Su versión más exitosa de Pedro Crespo fue una puesta en escena teatral de una traducción de los años treinta, realizada por el ya mencionado Wilhelm von Scholz (K. Reichenberger, R. Reichenberger 2009, 229). Hay que tener en cuenta que la toma de poder del NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) significó también un reajuste del canon representable en las tablas de los teatros alemanes: sobre todo los autores franceses iban desapareciendo de los programas teatrales y aquellos provenientes de países fascistas llenaron el vacío generado (Wulf 1964, 34; London 2000).⁸ El aparato propagandístico nazi veía en toda producción cultural un medio para la educación del pueblo, la cual fue centralizada y nacionalizada (Wulf 1964, 50; Drewniak 1987, 64-7).⁹ Escritores como von Scholz se adaptaron sin problemas a los deseos del nuevo poder y sus traducciones de Calderón fueron las más representadas durante el nazismo (Sullivan 1983, 355).

Wilhelm von Scholz (1874-1969) se entendió rápidamente con la administración nazi e hizo carrera en todos los gremios de escritores alemanes entre 1933-45. Ya en 1933 no opuso ninguna resis-

campesino está hoy en día integrado en el fluir de la sangre de la vida comunitaria del pueblo» (Traducción libre del autor en esta y en subsiguientes ocasiones).

7 Existe además un documental recomendable con el título *George* (ARD, 2013) en el cual su hijo, Götz George, actúa a su propio padre.

8 «Der Spielplan eines deutschen Theaters muss einem deutschen Publikum wesens- und artgemäß sein» (La cartelera de un teatro alemán tiene que acordarse a la especie y esencia del pueblo alemán) (Wulf 1964, 61).

9 Sullivan (1983, 364) resalta como durante el nazismo el número de teatros creció considerablemente y que Calderón siguió representándose hasta el final.

tencia durante la reorganización de la Academia prusiana del arte ('Gleichschaltung'). Firmó juramentos a la persona de Adolf Hitler y se pronunció a favor de la quema de libros. Redactó poemas para el cumpleaños del dictador y recibió en 1944 un doctor honoris causa de la Universidad de Heidelberg. Adaptó varias obras de Calderón, entre ellas *El gran teatro del mundo*, que en su versión (*Das deutsche große Welttheater*) es un panfleto antisemita.

Sus adaptaciones y traducciones de Calderón se reeditaron numerosas veces, también después de la guerra. La ciudad de Konstanz donaba cada año un premio «Wilhelm-von-Scholz» para los mejores trabajos escolares de bachillerato hasta el año de 1986. (Klee 2007, 543-4; Riemer 2013, 118-231; Fritz 1994, 45; Niemirowski 2015, 25-7)

En enero de 1937 se estrenó *El alcalde de Zalamea*, traducido por von Scholz, en el Schillertheater berlinés de Heinrich George (Fritz 1994, 45) y a continuación la compañía realizó una gira por Europa (Sullivan 1983, 357). Von Scholz alabó más tarde el trabajo de George en el papel:

Crespo war die Rolle, die sich am vollständigsten mit der Kunst Georges deckte: unübersteigter Mann des Volkes mit kindhaft blickenden Augen, in dem, ihm selber unbewußt, die große Persönlichkeit ihrer Erweckung durch das Schicksal harret. (Scholz 1959, 184)¹⁰

El éxito de la escenificación tuvo que ser considerable y en 1942 decidieron adaptar la obra teatral al cine, lo cual resultó en la película *Der große Schatten*.¹¹ Dirigida por Paul Verhoeven, es una inteligente recreación filmica de la obra calderoniana con tintes pirandelianos (London 1998, 155).¹² Fue estrenada en la Bienal de Venecia el 13 de septiembre de 1942 donde recibió un premio de reconocimiento (Klaus 2001, 57-8, núm. 020.42).

Paul Verhoeven (1901-75) empezó en el teatro e inició su carrera cinematográfica en los años treinta. Rodó principalmente películas de diversión, aunque actuó también en una de índole claramente propagandística: *Jakko* (1941). Paul Verhoeven, quien no tiene ningún parentesco con el director hollywoodiense famoso, conti-

¹⁰ «Crespo fue el papel que cuajó mejor con el arte de George: un hombre no vanidoso del pueblo con ojos como de un niño, en el cual, sin que él hubiese estado consciente de eso, el gran personaje espera su despertar por la fortuna».

¹¹ He podido ver la copia en VHS custodiada en el Bundesarchiv de Alemania (sig.: 22085). La página filmportal.de da noticias de varias copias de la película.

¹² También el clásico *Le cinéma nazi* de Courtade y Cadars alaba la calidad de la película (1975, 244).

nuó su carrera en la Alemania federal, tanto de actor como de director, y murió en escena en 1975 en Múnich. (Klee 2007, 629-30)

El argumento de *Der große Schatten* pone en escena la relación entre actores y sus respectivos papeles con varias interferencias entre los dos niveles, lo que da fe de un trabajo intensivo con Calderón y el teatro del Siglo de Oro.¹³

Der große Schatten usa los tres personajes principales de la obra de teatro – Pedro Crespo, don Álvaro e Isabel – como tipos que se despliegan en la película. Heinrich George representa un actor famoso de su tiempo – Conrad Schroeter, director patriarcal del Schillertheater en Berlín –, cuya compañía vemos en diferentes momentos representando *El alcalde de Zalamea*, con él haciendo de Pedro Crespo. Heinrich George hace por tanto de sí mismo y su papel, Conrad Schroeter, es a la vez una nueva configuración del personaje de Pedro Crespo. Su joven colega, Robert Jürgensen, de condición donjuanesca, es una versión moderna del don Álvaro. Isabel se despliega en dos personajes: Inge Schroeter, la hija de Conrad Schroeter, y Gisela Ahrens, una joven actriz que este encuentra durante unos ensayos en Heidelberg y a la que Schroeter contrata para su compañía berlinesa.

La película arranca con un ensayo en un teatro de provincia de la escena de *El alcalde de Zalamea* en la que Isabel se lamenta de la violación y Pedro Crespo se encuentra atado a un árbol. En un momento dado le piden al apuntador que tome la posición del padre. Gisela Ahrens y Robert Jürgensen,¹⁴ su actual marido, rápidamente se dan cuenta de que este apuntador no es otro que el famoso Conrad Schroeter. A partir de ahí la película narra en una analepsis muy extensa toda la historia de los cuatro personajes: Conrad Schroeter había conocido muchos años antes, en la cumbre de su fama, a la joven actriz Gisela, mientras ensayaban la misma escena. Se la lleva a Berlín donde poco después se enamoran.

Su relación se ve continuamente interrumpida por la presencia del segundo personaje con rasgos de la Isabel calderoniana: Inge Schroeter que se viene a vivir con su padre y planifica casarse con un joven médico. Ella, sin embargo, se aburre y busca contacto con el mundo 'teatrero'. Una noche sale sola y trae un grupo de actores borrachos a casa, cuyo líder da claras muestras de estar a punto de entablar relaciones sexuales indecorosas con la joven. La llegada de la soldadesca a Zalamea y la puesta en peligro de la honra de

¹³ Paul Verhoeven ya había dirigido anteriormente una producción teatral de *El mayor encanto amor* en la traducción de Wilhelm von Scholz (Sullivan 1983, 355). La colaboración con la 'estrella' Heinrich George tenía que ser a veces complicada, como relata su hijo en los recuerdos de su familia (Verhoeven 2005, 49-51).

¹⁴ Representado por Will Quadflieg, famoso actor alemán.

la hija de Crespo se convierte aquí, pues, en el motivo de una escapada nocturna peligrosa.¹⁵ Puede observarse una diferencia bastante llamativa respecto al texto calderoniano, la cual Fritz (1994, 46) ya había señalado: la culpa por el honor en peligro recae aquí principalmente sobre la mujer.

Debido a los tumultos que Inge causa en la casa de su padre, este desatiende a Gisela, por lo que ella al final se acuesta con Jürgensen, de quien incluso queda embarazada. Este, sin embargo, se acuesta poco después también con Inge,¹⁶ provocando su perdición. El motivo de la violación se despliega por tanto en dos momentos: la escapada nocturna que acaba en la casa de Schroeter y la relación sexual, consentida pero casual, entre Robert e Inge. Desesperada por su reputación perdida, Inge se va a las montañas y muere ahí.

Schroeter recibe la noticia de la muerte de su hija durante una representación de *El alcalde de Zalamea*, en la que él hace de Crespo, Jürgensen de don Álvaro y Gisela Ahrens de Isabel (1:11'34"-1:21'21"). En este momento, Schroeter pierde la distinción entre su papel y la realidad y por poco mata efectivamente a su joven colega, a quien juzga responsable de la muerte de su hija por la historia amorosa indecorosa de los dos. Aparte de las diferencias obvias entre película y obra teatral hay que decir que se trata de un momento bastante calderoniano, puesto que la muerte de Inge se superpone a la violación de Isabel sobre la escena. Los diferentes grados de ficción se fusionan y Schroeter/Crespo sale a la escena furioso para pedir justicia por su hija (Inge/Isabel) (1:17'41"-1:21'21"). La representación se interrumpe por el escándalo y más tarde nos enteramos de que Schroeter tuvo que ingresar en un manicomio y acabó finalmente donde lo vimos al principio: de apuntador en un teatro de provincia. Ahí termina la analepsis y saltamos nuevamente al ensayo de *El alcalde de Zalamea* en el que Conrad Schroeter había salido de la camarita del apuntador para hacer de Crespo. Deciden darle esa misma noche el papel del alcalde y la película termina con un resumen muy rápido de la puesta en escena, esta vez exitosa, de *El alcalde de Zalamea*. La obra reconcilia a los tres actores y restablece el orden.

El conflicto fundamental de la obra teatral – la violación y sus consecuencias – es en la película menos abismal, puesto que las relaciones sexuales de Jürgensen con las distintas mujeres son todas consentidas. No obstante, su condición donjuanesca es peligrosa para Gisela e Inge, puesto que si no se casan con él, o si ya están comprometidas con otro, la aventura con el actor también pone en peligro

15 Conviene subrayar que este giro culpa a la mujer de su perdición, aspecto ausente en la obra de Calderón, pero que también puede dilucidarse en la adaptación de Scholz, como ha demostrado Fritz (1994).

16 Inge había buscado su contacto para hacerse actriz, lo cual su padre le quiere prohibir.

su honra femenina. La película presenta, pues, dos de las tres posibles soluciones del conflicto de la obra teatral: la muerte de la agredida, aunque aquí no violada (Inge Schroeter) y el casamiento (Gisela Ahrens y Robert Jürgensen). Recuérdese que la obra calderoniana bien podría terminar con la muerte de Isabel, el casamiento de don Álvaro con ella, o con la muerte del agresor. La solución de la obra teatral, la muerte del agresor, curiosamente se pasa por alto en el breve resumen con el que termina la película.

A pesar del conflicto entre Schroeter y Jürgensen, la muerte de la hija parece ahora como un daño colateral que puede perdonarse si el bien común, la compañía teatral, es reconciliada. La preocupación por restablecer una clara distinción entre ficción y realidad, y la por la salud mental del director pesa más que la muerte de Inge. La película cierra con una brevísima justificación del mal en el mundo, en boca del alcalde (se trata de las últimas palabras de la traducción de von Scholz):

Hiermit schließt der Dichter ab
diese wahrhafte Begebenheit,
die dem Richter Unglück bracht'
doch am Ende Seligkeit
denn gäb's es nicht Unglück auch auf dieser Welt
wie erträgen Menschen denn das Glück?
(1:30'09"-1:30'36")¹⁷

3 Hellberg, *Der Richter von Zalamea* (1955-56)

En el primer decenio del estado comunista alemán, la RDA (República Democrática Alemana), Martin Hellberg rodó una versión de la obra al estilo de una película de época. Rica en vestimenta histórica, y con recreaciones bellas de un pueblo español del siglo XVI, se trata de la primera película histórica de la DEFA (Deutsche Film AG), la única entidad productora de películas de la RDA.¹⁸ La administración de la ocupación soviética había creado bastante rápido un estudio cinematográfico nuevo cuya meta principal sería combatir el nazismo en la mente de los alemanes. Ya en los últimos días de la guerra podían verse las primeras películas soviéticas dobladas al alemán. Con la creación de la SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) en 1946 y la proclamación de la RDA en 1949, la DEFA se convierte en el único estudio

¹⁷ «Con esto cierra el poeta | esta historia verdadera | que le trajo desdicha al alcalde | pero al final felicidad | porque si no hubiese desdichas en el mundo | ¿cómo aguantarían los hombres la dicha?».

¹⁸ Schenk (1994, 131) opina que la película se rodó principalmente para completar los planes de producción de la DEFA, aunque aprecie la realización estética.

cinematográfico del naciente estado socialista alemán y se encuentra bajo un control estatal centralizado con fases de censura más o menos estrictas (Heiduschke 2013, 9-18). «Its mission was to produce films for mass consumption that would educate and inform the public about the evils of the past and address the viewer as the imaginary socialist citizen of the future» (Silberman, Wrage 2014, 3). En los años cincuenta se había aflojado un poco la censura (Heimann 1994, 283-5) y Hellberg adoptó varios clásicos literarios al cine. Pronto vuelve a agudizarse la censura y producciones como *Der Richter von Zalamea*¹⁹ se ven en 1958 difamadas como propaganda religiosa (Schenk 1994, 133).

Martin Hellberg (1905-99) fue un actor y director de teatro y cine alemán. Por su actividad en el partido comunista es despedido en 1933 del Staatstheater de Dresda. Sin embargo, supo continuar de manera semi-clandestina en el mundo de teatro durante la dictadura fascista. Trabajaba incluso de director de teatro poniendo en escena obras de teatro clásico español, pero también piezas contemporáneas de un autor del sistema como Wilhelm von Scholz. En 1943 lo alistan en las tropas alemanas. Después de la guerra realizó su carrera en la RDA de director de teatro y luego de director de cine de la DEFA. A pesar de varios premios nacionales e internacionales, cayó en desgracia y es despedido en 1964, y nunca más dirige teatro o cine. Hasta el final de su vida actuará tan solo en algunas pocas películas más. (Schenk 1995; Hellberg 1978, 1982)²⁰

Su versión de *El alcalde de Zalamea* sigue prácticamente el transcurso de la obra de teatro, de manera lineal y sin alteraciones significativas. El guion fue realizado por Hellberg y se trata principalmente de una adaptación del texto de von Scholz, lo que no deja de ser sorprendente, pues se trata de un autor y traductor nazi de cierta fama. El director mismo comenta la base de su texto:

Zuerst stimmte mich günstig, dass man die Übertragung von Wilhelm von Scholz angenommen hatte. Diesen Autor kannte ich, er mochte mich, denn ich hatte schon zwei seiner Werke uraufgeführt und darin gespielt. (*Der Schrei*, 1942; *Claudia Colonna*, 1943). (Hellberg 1982, 147)²¹

¹⁹ He podido ver la copia (realizada por la propia DEFA) que se custodia en el Deutsches Filminstitut en Wiesbaden. La película está en blanco y negro, dura 103'21" y se guarda en un formato de 35mm (Sig.: 10.695). Para un recopilación de los datos generales de la película ver Habel 2001, 485-6.

²⁰ Cf. también <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/martin-hellberg/> (2019-01-17).

²¹ «En primer lugar me ilusionó que me aceptaran la traducción de Wilhelm von Scholz. Conocía este autor y le gustaba, porque ya había estrenado dos de sus obras



Figura 1 «Heinrich George de Pedro Crespo», h. 1938, programa de *Der Richter von Zalamea*, Schiller-Theater Berlin



Figura 2 «Escena en la casa de Pedro Crespo», 1956, foto tomada de Hellberg, 1982

Ese tipo de extrañas continuidades se dieron en las dos Alemanias de postguerra. Sin embargo, también es preciso mencionar que Hellberg debió de revisar varias fuentes textuales, puesto que la pareja quijotesca, Mendo y Nuño, aparece en la película cuando en la versión de Scholz no está.

Leider fehlten in seiner Bearbeitung die beiden Grotteskfiguren, Don Mendo und Nuno, die als Parallelen zu Don Quichote und Sancho Pansa gelten konnten. (147)²²

Hellberg conoció los trabajos de Karl Vossler y, guiado por el filólogo, probablemente tuvo a bien consultar no solo la traducción de Scholz. Sin embargo, se sirve en su mayoría de la versión versificada de Scholz cuando esta elimina toda la complejidad del sistema polimétrico de Calderón, lo que no deja de sonar ripioso durante la película. Scholz describe su trabajo de la siguiente manera: «So gut Gries an manchen

y también actuado en ellas (*Der Schrei*, 1942; *Claudia Colonna*, 1943)». Cf. Hellberg 1978, 184-90, 213-14.

22 «Lamentablemente faltaban en su versión los dos personajes grotescos: Don Mendo y Nuño, que podían pasar por paralelos a Don Quijote y Sancho Panza». Parece que a veces tuvo que cortar las escenas de la pareja de los cómicos para hacer espacio para anuncios, lo que todavía en 1982, al redactar su autobiografía, le dolía (Hellberg 1982; cf. también Habel 2001, 486).

Stellen gerade die Wiedergabe gereimter Reden gelungen ist, so vergeblich hat er sich mit den unendlichen Assonanzfolgen abgemüht und durch sie seine Verdeutschung oft in Unnatur erstickt» (Scholz, Calderón de la Barca 1942, 451-2).²³ El resultado del simplificador Scholz es un texto versificado, rimado, bastante tosco con gran gusto por el mundo soldadesco, sus diferentes grados militares y groserías lingüísticas imposibles de encontrar en Calderón. Es una adaptación inspirada por el *Zeitgeist* nacionalsocialista, como ya dejó claro Fritz (1994, 48-9) y el lenguaje versificado sobre la pantalla crea un extraño contraste con los intentos realistas de una película histórica (Hellberg 1982, 160).

Como en la versión de Verhoeven, la película de Hellberg es una adaptación cinematográfica basada en una puesta en escena teatral concreta. Hellberg, tras varios éxitos, pero también fracasos como director de cine de la DEFA, intentó en los años cincuenta volver al teatro y consiguió que le diesen la oportunidad de dirigir *El alcalde de Zalamea* en la Volksbühne de Berlín (Hellberg 1982, 146-7). El famoso crítico de teatro, Herbert Ihering, alabó la función:

Auf dem Theater, in der Volksbühne, hat ihn jetzt Martin Hellberg nach der damals für das Schillertheater und Heinrich George hergestellten Bearbeitung von Wilhelm von Scholz inszeniert. In den Anfangsszenen realistisch und in überzeugender Übereinstimmung zwischen Wort und Gebärde. Die Pausen saßen richtig, Charakter und Bedeutung, Sinn und Form entsprachen einander. Es war [...] das Beste, was ich von dem Regisseur Hellberg gesehen habe. (1955, 308)²⁴

De ahí surgió la idea de la película, cuya representación en la RDA curiosamente se retrasó por la supuesta indecencia del rapto y de la violación de Isabel. Se emitió primero en un festival en Escocia y al parecer las alabanzas de la prensa internacional posibilitaron que se representase también en la RDA (Hellberg 1982, 159-61, 181-3).

23 «Por mucho que Gries haya recreado con éxito algunos pasajes rimados, se esforzó en vano con las infinitas tiradas asonantadas y asfixió con ellas su alemanización en artificiosidad».

24 «En el teatro, en la Volksbühne, lo ha puesto en escena ahora Martin Hellberg, según la versión de Wilhelm von Scholz creada para el Schillertheater y Heinrich George. En las primeras escenas realista y en convincente conformidad entre palabra y ademán. Las pausas estuvieron bien, personaje y significado, sentido y forma estuvieron conformes. Fue de lo mejor que he visto del director Hellberg».

4 **Hombre de la tierra y honrado labrador: los subtextos políticos**

Ambas películas se rodaron en momentos históricos en los que las interferencias del espacio político sobre el artístico eran bastante concretas. Tratando un solo aspecto, quiero a continuación comentar brevemente dónde y cómo puede observarse una influencia de la respectiva ideología reinante sobre la adaptación del texto calderoniano.

¿Cuál podría ser, pues, el interés del aparato propagandístico nazi por *El alcalde de Zalamea* y el personaje de Pedro Crespo en concreto?²⁵ Es precisa la pregunta, porque, como ya se ha comentado en muchas ocasiones, también las películas no abiertamente propagandísticas tenían su función en el sistema ideado por Joseph Goebbels.²⁶ Este había argumentado que la mejor educación de pueblo y la mejor propaganda es aquella insertada en las obras (sean cinematográficas, radiofónicas, literarias, etc...) de manera que apenas se note (Kaiser 2007, 23). La producción cinematográfica jugó un papel axial en la instrumentalización del espacio cultural para los fines propagandísticos del nazismo (Hake 2004, 109-11).

Una razón extraliteraria para la adaptación podría ser naturalmente la relación con la España franquista que estaba construyendo la imagen de un Calderón poeta de la patria católica y nacionalista.²⁷ No obstante, parece que el interés ya se inició antes de que las tropas rebeldes de Franco pudiesen terminar la Guerra Civil. Ya dijimos que la adaptación filmica se basa en la puesta en escena del texto de von Scholz, estrenado en 1937. Y también para el guion se utilizó principalmente ese texto cuando en la versión cinematográfica se incluyen escenas de la obra teatral representada. De esa forma, la relación entre Calderón y el nacionalsocialismo no pasaba necesariamente por el franquismo, aunque este es un aspecto que necesita más investigación. Por otra parte, el ya mencionado reajuste del canon en los tablados nazi está bien demostrado (Schültke 1997, 230-1).

Más allá de las influencias del espacio político concreto, también puede observarse cómo la traducción adapta el texto a la ideología

25 Era la obra calderoniana más popular en tiempos nazi (London 1998, 149).

26 «Sicher waren alle Nazifilme mehr oder weniger Propagandafilme - sogar die reinen Unterhaltungsfilme, die mit Politik scheinbar gar nichts zu tun hatten» (Seguramente eran todas las películas nazi en mayor o menor grado películas de propaganda - incluso las de pura diversión que aparentemente no tenían nada que ver con política), escribe Kracauer (1979, 321) al respecto. Goebbels describió el cine como un instrumento de educación crucial por su posibilidad de llegar a las masas (Wulf 1964, 291) y aconsejó seguir produciendo películas en tiempos de guerra (307).

27 Efectivamente hay representaciones de *El alcalde de Zalamea* de los años treinta por la Compañía del Teatro Nacional de la Falange (Adillo 2017, 327). En 1939 se firma un acuerdo cultural entre España y Alemania (London 1998, 149).

reinante. Scholz era un traductor y adaptador que se tomó muchas libertades: no reescribe totalmente, pero su énfasis en algunos aspectos revela las intenciones políticas que indudablemente están presentes en su versión. Especialmente la caracterización de Crespo es reveladora al respecto. Cuando este aparece por primera vez, su hijo Juan le pregunta de dónde viene, a lo que responde riéndose: «Aus der Erde, | dich zu schrecken» (De la tierra | para asustarte) (Scholz, Calderón de la Barca 1942, 359),²⁸ lo cual resulta en una broma entre padre e hijo. Es interesante notar que esta misma pregunta aparece en la película *Triumph des Willens*, de Leni Riefenstahl (1934-35). En una escena habla Hitler delante de una masa de trabajadores del pueblo. Preguntan: «Kamerad, woher stammst du?» (¿De dónde has venido, camarada?) y responden indicando diferentes provincias alemanas (00:32'30"-00:33'00"). Se trata de una poderosa escenificación de la idea nazi del pueblo. Los diferentes individuos, arraigados en sus respectivas tierras, se integran en y forman el cuerpo del pueblo alemán. El Pedro Crespo de von Scholz se crea de acuerdo con esta ideología.

Es preciso notar que esta primera interacción entre padre e hijo es muy diferente en la versión calderoniana, puesto que la eliminación de Mendo y Nuño (Fritz 1994, 33) le da a von Scholz la posibilidad de enfatizar antes que la honra la descendencia de la tierra. En Calderón la primera preocupación de Crespo es su honor, en von Scholz este se construye a partir de la tierra y de la sangre.²⁹

El Crespo de von Scholz es un hombre de tierra y sangre limpias lo que concuerda con la política espacial y racial de los nacionalsocialistas. A partir de ahí se crea la imagen de él enfrentado a una élite antigua y reaccionaria, es un personaje que se presta para crear la imagen de una nueva fuerza política que salió de la tierra y sangre del pueblo.

Las escenas clave para esta lectura se encuentran en el breve resumen de la acción teatral que ofrece *Der große Schatten* al final (1:27'51"-1:31'00"), por lo que bien podemos decir que este es el bastidor sobre el que se teje la acción bastante independiente de la película. Esta parece apolítica, como la mayoría de los trabajos de Paul Verhoeven. No obstante, y a pesar de su relativa independencia de la obra teatral, puede notarse como también la película pone especial énfasis en el tema de la pureza y limpieza, tanto en los personajes femeninos como en el de Schroeter/Crespo. En ambos niveles, es decir, en el de la actuación ficcional y en el nivel del mundo teatral

²⁸ En la película se cita esta frase en el breve repaso por la representación teatral (1:28'08"-1:28'11").

²⁹ Como Bärbel Fritz (1994, 35-8) ha demostrado, en la versión de von Scholz Pedro Crespo no es tanto el campesino rico algo vanidoso pero prudente, sino principalmente un personaje del pueblo.

representado, destaca que Schroeter, su hija Inge y Gisela son personajes que salieron del pueblo, de la tierra; son actores honestos y puros. Ni siquiera el personaje donjuanesco crea un conflicto transcendente, puesto que rápidamente reconoce su condición y cambia (1:21'50"-1:23'20"). Tras el escándalo en las tablas provocado por la muerte de Inge, Robert se refugia en su camerino y habla con Gisela. Mediante una pistola en su tocador se insinúa brevemente la posibilidad de su suicidio, pero este momento pasa de largo sin mayor insistencia en esta opción. Greta le explica cuál es su problema: su egoísmo (1:22'20"-1:22'30"). Es decir que el principal problema no es la muerte de Inge y el aprovechamiento sexual de las mujeres, sino el haber impuesto sus intereses personales por encima de los intereses del grupo. Esto es lo que Robert tiene que superar, lo cual consigue sin mayores problemas. «Gemeinnutz geht vor Eigennutz» (el bien común es más importante que el interés propio) era uno de los lemas del partido nacionalsocialista (Wulf 1964, 132).

En el presente narrado (con el que empieza y termina la película) Robert es un padre de familia honrado, de manera que el conflicto que causó nada menos que la muerte de la hija de Schroeter queda bastante atenuado. Todo se ve como por un desenfoque gaussiano, los contrastes se atenúan, o en otras palabras, entre gente honrada del pueblo no puede haber grandes conflictos.

El interés que un sistema comunista pudo tener por *El alcalde de Zalamea* parece evidente, a pesar de que más allá de esta obra la RDA no le vio a Calderón mucha cabida en su sistema cultural (Sullivan 1983, 376). No obstante, para la política oficial era muy importante explotar la tradición humanística alemana (Fisher 2014, 187), de la cual Calderón ya formaba parte. Como era de esperar, había que adaptar esta tradición al sistema ideológico: «In fact the GDR's endorsement of cultural legacy handed filmmakers an ideologically conformist archive of narratives from which to draw their plots» (188).³⁰

Lo único que quizá pueda sorprender es la cercanía de la lectura nazi y de la lectura comunista del alcalde. Teniendo en cuenta las continuidades personales quizá sorprenda menos; importa observar los matices. La película de Hellberg recoge la idea del hombre de la tierra, honesto e inexorable, también porque lo ve a través del filtro de la adaptación de von Scholz. «Das Thema des Dramas entsprach der Wertvorstellung von von Scholz, dass die Wurzeln der Volksgemeinschaft in der Bauernschaft liegen» (Riemer 2013, 141).³¹ Como ya se ha mencionado, en von Scholz ese aspecto es mucho más im-

30 Esto no implica que precisamente la adaptación de clásicos literarios al cine no pueda incluir también sutiles críticas al sistema reinante (Fisher 2014, 188).

31 «El tema del drama se correspondió con el concepto de valores de von Scholz, el que la raíz de la comunidad del pueblo está en sus campesinos».

portante que las otras características que tiene el Crespo calderoniano. El crítico Ihering resume muy bien la visión comunista del personaje calderoniano:

[*Der Richter von Zalamea*] führt im feudalen, orthodoxen Spanien den Bauern gegen eine adlige Offiziersmeute als Richter ein. Was heute theoretisch mühsam hin und her diskutiert wird, ist hier schon vorweggenommen: der Fortschritt, der nicht in Betonungen und tendenziösen Formulierungen, sondern in der dramaturgischen Konsequenz liegt, mit der typische Vertreter ihres Standes in einen Konflikt geführt werden, der der Zeit revolutionär vorgreift und doch in jeder Szene und in jedem Satze stimmt. (1955, 307)³²

La diferencia está en los términos raza y clase. La película de Hellberg construye el alcalde principalmente a través de su pertenencia a una determinada clase, la que trabaja la tierra. Arranca con una voz narradora que clasifica el drama como un conflicto entre la clase campesina y la nobleza; ni siquiera menciona el conflicto de honor aquí (00:01'07"-00:01'22"). De hecho, la película pone gran énfasis en la relación entre don Lope y Pedro Crespo y al final los cañones del ejército de don Lope efectivamente disparan sobre Zalamea para liberar al capitán. *Der Richter von Zalamea* de Hellberg pone en escena un momento de la larga historia de la lucha de clases. Bastante satisfecho de sí mismo dice en su autobiografía, relatando el momentáneo retraso del estreno: «Dabei war ich mir dessen bewußt, daß ich mit Calderón einen großen Schritt in Richtung des klassischen-kämpferischen Humanismus getan hatte» (Hellberg 1982, 160).³³ *Der Richter von Zalamea* cuenta la historia del drama rural de honor con el enmarcado de la lucha de clases. «Unsere Kulturfunktionäre, unsere Jugend mußte lernen, im Gleichnis die Parallelen zu entdecken, um die großen historischen Aufgaben der Gegenwart bewältigen zu können» (161).³⁴ Lo que en Calderón es el conflicto de los personajes con el sistema de honor, es en la película de Hellberg solo el motivo que pone en marcha el conflicto de clases.

32 «[*El alcalde de Zalamea*] introduce en la España feudal y ortodoxa el campesino como juez de una turba de oficiales nobles. Lo que hoy discutimos repetidas veces, ya se ha anticipado aquí: el avance que no está en formulaciones tendenciosas y acentuaciones, sino en la consecuencia dramática con la que representantes típicos de una clase llevan un conflicto el cual se anticipa a su tiempo de manera revolucionaria y sin embargo acierta en cada escena y en cada frase».

33 «Con todo, estuve consciente que había hecho con Calderón un paso grande en la dirección del humanismo clásico y luchador».

34 «Nuestros funcionarios culturales, nuestra juventud tuvo que aprender a descubrir los paralelos en la parábola, para poder llevar a cabo las tareas históricas del presente».

5 La construcción de un enemigo

Ambas películas abren además unas líneas de conflicto de acuerdo con su respectiva ideología. Especialmente la de Verhoeven construye de manera sutil la imagen de un enemigo. Habíamos visto que aparecen principalmente personajes positivos. Los únicos realmente negativos son los actores borrachos de la escapada nocturna de Inge Schroeter. Se trata de actores sin empleo o de empleos moralmente cuestionables en varietés y de un dueño de una empresa.³⁵ Actores masculinos sin empleo en 1942 que no estuviesen alistados en el ejército alemán formaban un grupo que desde la perspectiva nazi tenía una reputación muy dudosa.³⁶

De manera que esta película presenta a dos universos teatrales: el primero y más importante es la compañía del Schillertheater encabezada por el buen director con tintes de padre y líder. Este grupo padece algunos vicios, como la condición del joven galán Jürgensen, pero al final de la película él es 'curado', así como la locura de su jefe, y el grupo se reconcilia con una función exitosa de *El alcalde de Zalamea*. Los daños colaterales y conflictos se han salvado dentro del grupo.

El otro mundillo teatral sería el de los actores borrachos que ponen en duda la limpia reputación de la hija (0:37'59"-0:46'00"). Ellos son los que ponen en peligro la limpia reputación del Schillertheater, puesto que ellos son el elemento perturbador que penetra su mundo. Es después del encuentro con ellos que Inge se decide a desobedecer al padre y a tomar en secreto lecciones de representación con Jürgensen. Es por la perturbación que ellos traen a la vida de Conrad Schroeter que él desatiende a Gisela y que ella decide irse con Robert. Es el incidente con ellos el que pone en marcha la pérdida de honor de las dos damas de la película. En cierta manera son ellos los soldados que llegan a Zalamea.

La película construye sutilmente un enemigo de acuerdo con la ideología reinante: un enemigo que no pertenece al grupo pero que ya se ha infiltrado en su cultura, aunque viva algo apartado. La compañía teatral de Schroeter funciona como una alegoría de un buen estado, cuyos mayores conflictos son causados por enemigos externos aunque insertos en la sociedad.

Un detalle importante del líder de los actores borrachos es su nombre: se presenta como Bobby Kraus, hijo del viejo y famoso Kraus, presumimos que actor también (0:39'39"-0:39'53"). Ignoro por el mo-

³⁵ Este, el más borracho por lo visto, se distancia al final de la escena de los actores y declara que Inge se merecía un par de hostias por haberse metido con semejante gentuza (00:44'38"-00:44'59").

³⁶ Ver al respecto Klaus 2001, 10, que menciona un actor que tras no aceptar un guion es forzado a alistarse en el ejército. Se sabe que los actores generalmente estuvieron liberados del servicio militar, mientras que trabajaban a favor del sistema en los teatros y cines.

mento si «Bobby Kraus» se refiere tal cual a un actor real de la época. No obstante el uso del apellido Kraus es llamativo. Werner Krauß fue otro gran actor alemán del Estado nazi que hizo nada menos que cinco personajes judíos en la película *Jud Süß*. En una famosa puesta en escena de *El mercader de Venecia* hizo de Shylock (Weigel 2015, 457) y Richard Biedrzyński describió su interpretación del personaje así: «Es schleiche widerlich Fremdes, verblüffend Abschreckendes über die Bühne» (Wulf 1964, 11).³⁷ Puede decirse, pues, que de manera meta-ficcional el uso del apellido Kraus remite a un actor famoso por sus papeles del enemigo del estado, lo que es otro indicio de que este grupo de personajes no solo pone en peligro la honra de Inge Schroeter, sino que representa de manera sutil todo lo negativo de lo que la ideología nazi quiere ‘liberar el cuerpo del pueblo alemán’.

La película de Hellberg procede de otra manera. Es evidente que el enfoque en la diferencia de estamentos crea una línea de conflicto. Puede observarse, por ejemplo, la escena de combate entre Juan y don Álvaro después de la violación, la cual en Calderón solo es narrada por Isabel. Antes de luchar vierten en pocas palabras la esencia del conflicto desde la perspectiva socialista:

Don Álvaro: Bauer!

Juan: Und was Ihr seid weiß ich!

(Don Álvaro: ¡Patán!

Juan: ¡Y lo que sois lo sé yo!)

(01:05'31"-01:05'45")

Don Álvaro pronuncia el «Bauer» de la manera más despectiva posible. Cuando Crespo le pide el casamiento con su hija y amenaza con su justicia, don Álvaro solo responde: «Richte Bauern, doch nicht mich!» (¡Juzga a patanes, pero no a mí!) (01:19'10"-01:19'15") en lo que vuelve a subrayar la diferencia estatal. Tras su desarme y detención grita todavía más: «Mehr Respekt, ihr Bauernhunde | ihr zahlt heim mir dieser Stunde» (Más respeto, vosotros patanes hijos de p* | me pagaréis esta hora!) (01:20'36"-01:20'41"), y tras el fallo: «Fluch ist Macht in Bauerhand» («Maldición es el poder en manos de patanes | villanos»), lo que recuerda el verso calderoniano: «¡Ah, villanos con poder!» (v. 2379). De manera que la película destaca elementos que están presentes en el texto calderoniano, pero los inserta en la perspectiva de la lucha de clases, que se lleva a cabo aquí en diferentes niveles: el combate entre Juan y don Álvaro y el conflicto jurídico entre don Álvaro y Pedro Crespo, en el que también se mete don Lope. Cuando este vuelve a Zalamea difama a la clase cam-

37 «[Era como si] pasara algo repugnantemente ajeno, desconcertantemente intimidatorio sobre el escenario».

pesina con todo tipo de vocabulario despectivo construido a partir del término «Bauer»: «so ein Kerl aus der Bauernklasse», «freches Bäuerlein» (1:25'14"-1:26'20").

El conflicto armado entre la soldadesca y Zalamea, también presente en la versión de Calderón, alcanza en la película finalmente una confrontación visual de ambas clases, desatando por poco una guerra civil, o, en términos marxistas, una revolución. «Meine Krieger, meine Bauern, wild im Kampfe sich zu töten?» (¿Mis soldados, mis campesinos, resueltos a matarse en vil batalla?) (1:30'48"-1:30'59"), se pregunta el rey. Solo su llegada para la tensión y le da la razón al alcalde, pues acertó en «lo grande». Pedro Crespo responde: «Ihr ehrt das Recht | so wie es im Volke lebt» (V.M. honra el derecho | tal como vive en el pueblo) (1:35'04"-1:35'11") enviando nuevamente al pueblo como la base fundamental de la sociedad y la película termina con una reconciliación de la soldadesca y de la clase labradora representado en un afectuoso saludo entre Crespo y don Lope (1:38'00"-1:38'22").

6 Final

Hemos visto, pues, que la obra calderoniana se convierte en dos películas muy diferentes, aunque curiosamente parten de una fuente común que ya había modificado significativamente el texto (Fritz 1994): la traducción y adaptación de Wilhelm von Scholz. Mientras que *Der große Schatten* crea, a partir de la puesta en escena teatral, una película bastante independiente con interesantes recreaciones de los motivos principales, la adaptación filmica de Hellberg es mucho más lineal. En su lectura del texto calderoniano prevalece el intento de construir mediante una película de época un momento de la historia de las luchas de clases, de acuerdo con el materialismo histórico de la ideología de su estado.

Los elementos propagandísticos no están ausentes en la película de Verhoeven, pero vimos que se insertan de manera más sutil. Con todo, parece que la película de Verhoeven se hizo con otro fin fundamental: el de dar testimonio de una de las actuaciones más exitosas de uno de los mejores actores alemanes del siglo XX.

El Crespo de Heinrich George fue alabado por muchos y sirvió hasta bien entrados los años cincuenta como punto de referencia para representaciones de la obra (Fritz 1994, 46; cf. también Sullivan 1983, 394-5). Según Franzbach, la interpretación de George fue de calidad histórica (Fritz 1994, 46). Recuérdese que en la película de Verhoeven vemos los fragmentos o preparatorios de tres diferentes puestas en escena de *El alcalde de Zalamea*. Siempre aparece George, interpretando destacados monólogos de la obra: dos veces el pa-

dre atado (0:05'19"-0:08'29") y (0:14'55"-0:16'25"),³⁸ dos veces acusando a don Álvaro (1:12'14"-1:21'20"), y finalmente terminando la obra (con lo que termina la película) (1:28'46"-1:30'45"). En otra ocasión lo vemos representando otros papeles axiales para el sistema cultural nacionalsocialista como Götz von Berlichingen (0:23'59"-0:26'26"). La película es, pues, también un homenaje al mundo teatral, especialmente al Schillertheater, su compañía y a Heinrich George, al que se refiere el título de la película y que vemos de preocupado director de teatro y, sobre la escena, en sus papeles más exitosos: Götz von Berlichingen y Pedro Crespo. «Film ist Kunst und Kunst hat die Kraft und Aufgabe, die Wirklichkeit zu gestalten und das Ideal sichtbar werden zu lassen»,³⁹ escribe Kaiser (2007, 19) sobre la teoría del cine nazi, lo cual describe acertadamente la película de Verhoeven. Quiere hacer visible un ideal y crear la realidad de acuerdo con eso.

Como dijimos al comienzo del artículo, la recepción cinematográfica de Calderón en Alemania es un campo muy vasto, del que apenas se han publicado algunas recopilaciones de datos (Sullivan 1983). Aquí he tratado de presentar solo dos películas y de analizar sus posibles implicaciones políticas. Con todo, quedan todavía muchas preguntas abiertas: ¿Por qué los dos sistemas totalitarios escogieron precisamente a Calderón? ¿Qué datos hay sobre la colaboración cultural entre Alemania y España en los primeros años de la Guerra Civil? ¿Qué papel tenía la película de Ludwig Berger?⁴⁰

Solo se ha investigado, y también de manera breve, el personaje de Pedro Crespo y algunos de sus antagonistas. Quedaría por explorar el papel de las mujeres, de Juan y de los criados. Asimismo quedan por estudiar los aspectos de la cámara, de la música, de la iluminación y del corte. Este artículo no puede ser, pues, más que un primer acercamiento a la compleja recepción filmica de Calderón en los estados alemanes del siglo XX.

Bibliografía

- Adillo, Sergio (2017). *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón de la Barca en España (1715-2015)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Calderón de la Barca, Pedro (1998). *El alcalde de Zalamea*. Ed. de Juan Manuel Escudero. Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert; Iberoamericana.

38 En esta segunda versión de la escena aparece de actor famoso enseñando la actuación a la joven Gisela. También en otras ocasiones lo vemos dando lecciones de actuación (0:29'40"-0:30'40").

39 «Cine es arte y arte tiene la fuerza y el deber de diseñar la realidad y de hacer visible el ideal».

40 Alba Carmona le dedicó un primer artículo (2018).

- Carmona, Alba (2018). «Calderón para una española: *Der Richter von Zalamea* de Ludwig Berger (1920)». Brito Brito, Beatriz; Cáliz Montes, Jéssica; Ruiz Ortega, José Luis (eds), *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 323-36.
- Courtade, Francis; Cadars, Pierre (1975). *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München: Carl Hanser.
- Drewniak, Boguslaw (1987). *Der deutsche Film: 1938-1945*. Düsseldorf: Droste.
- Drews, Berta (1959). *Heinrich George, ein Schauspielerleben*. Hamburg: Rowohlt.
- Fisher, Jaimey (2014). «A Late Genre Fade: Utopianism and its Twilight in DEFA's Science Fiction, Literary and Western Films». Silberman, Marc; Wrage, Henning (eds), *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture. A Companion*. Berlin: de Gruyter, 177-98. DOI <https://doi.org/10.1515/9783110273458.177>.
- Fritz, Bärbel (1994). *Was geschah mit Don Pedro Calderón... Fallstudien zu deutschsprachigen Theaterbearbeitungen dreier Comedias*. Tübingen: Gunter Narr. DOI <https://doi.org/10.1075/target.10.1.20nor>.
- Gehrke, Ulrich (2005). *Heinrich George – Anfang und Ende in Kolberg. Stationen einer Schauspielkarriere*. Hamburg: Peter Jancke.
- Habel, F.-B. (2001). *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Hake, Sabine (2004). *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek: Rowohlt.
- Heiduschke, Sebastian (2013). *East German Cinema: Defa and Film History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Heimann, Thomas (1994). *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*. Berlin: Vistas.
- Hellberg, Martin (1978). *Im Wirbel der Wahrheit. Erinnerungen eines Theatermannes*. Berlin: Henschelverlag.
- Hellberg, Martin (1982). *Mit scharfer Optik. Erinnerungen eines Filmmenschen*. Berlin: Henschelverlag.
- Ihering, Herbert (1955). «Bemerkungen zu Theater und Film». *Sinn und Form*, 7(2), 307-20.
- London, John (1998). «Algunos montajes de Calderón en el Tercer Reich». Tietz, Manfred (ed.), *Texto e imagen en Calderón: undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón* (St Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996). Stuttgart: Franz Steiner, 143-57.
- London, John (2000). *Theatre Under the Nazis*. Manchester: Manchester University Press.
- Kaiser, Marian (2007). «Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur. Zur Film- und Medientheorie im ‚Dritten Reich‘». Köppen, Manuel; Schütz Erhard (Hrsgg), *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*. Bern: Peter Lang, 15-36.
- Klaus, Ulrich J. (2001). *Deutsche Tonfilme – Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929-1945), chronologisch geordnet nach den Daten der Uraufführungen in Deutschland, sowie der in Deutschland produzierten, jedoch nicht zur öffentlichen Vorführung gelangten Spielfilme, Jahrgang 12 1942, 1943*. Berlin: Ulrich Klaus.
- Klee, Ernst (2007). *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: Fischer.

- Kracauer, Siegfried (1979). *Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Niemirowski, Wieńczysław (2015). *Für Führer, Volk und Reich: Schriftsteller und Literaturpolitik im nationalsozialistischen Deutschland*. Lublin: Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Reichenberger, Kurt; Reichenberger, Roswitha (1979). *Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung. Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, vol. 1. Kassel: Reichenberger.
- Reichenberger, Kurt; Reichenberger, Roswitha (2009). *Die Rezeption der Werke Calderóns / La recepción de las obras de Calderón. Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, vol. 4. Kassel: Reichenberger.
- Riemer, Hendrik (2013). *Der Konstanzer Dichter Wilhelm von Scholz: 1874-1969*. Konstanz: Hartung-Gorre.
- Schenk, Ralf (1994). «Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960». Schenk, Ralf (Hrsg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*. Berlin: Henschel, 50-157.
- Schenk, Ralf (1995). «Zwischen Volksfront und Ewigkeit. Martin Hellberg wird 90». *DEFA-Stiftung*. URL <https://bit.ly/2KvW6Iq> (2019-06-26).
- Scholz, Wilhelm von (1959). «George als Crespo in *Der Richter von Zalamea*, Schauspiel von Calderon-Scholz». Drews, Berta (Hrsg.), *Heinrich George, ein Schauspielerleben*. Hamburg: Rowohlt, 182-4.
- Scholz, Wilhelm von; Calderón de la Barca, Pedro (1942). *Welttheater*. Leipzig: List.
- Schültke, Bettina (1997). *Theater oder Propaganda? Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main 1933-1945*. Frankfurt am Main: Waldemar Kramer.
- Silberman, Marc; Wrage, Henning (2014). «Introduction. DEFA at the Crossroads: Remapping the Terrain». Silberman, Marc; Wrage, Henning (eds), *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture. A Companion*. Berlin: de Gruyter, 1-24. DOI <https://doi.org/10.1515/9783110273458.1>.
- Sullivan, Henry W. (1983). *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his Reception and Influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Verhoeven, Michael (2005). *Paul, ich und wir. Die Zeit und die Verhoevens*. Berlin: Ullstein.
- Weigel, Bjoern (2015). «Shylock». Benz, Wolfgang (Hrsg.), *Handbuch des Antisemitismus Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart 7, Literatur, Film, Theater und Kunst*. Berlin: de Gruyter; Saur, 456-7.
- Wulf, Joseph (1964). *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh: Sigbert Mohn.

Filmografía

- Hellberg, Martin (1955-56). *Der Richter von Zalamea*. Deutschland (DDR).
- Lang, Joachim A. (2013). *George*. Deutschland.
- Riefenstahl, Leni (1935). *Triumph des Willens*. Deutschland.
- Verhoeven, Paul (1942). *Der große Schatten*. Deutschland.

