

RESEÑA

Alba Carmona, *Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva: un siglo en la gran pantalla*, Peter Lang (Spanish Golden Age Studies, 2), Oxford, 2019, 264 pp. ISBN: 9781788746922.

Marco Presotto, ed., *El teatro clásico español en el cine*, Edizioni Ca' Foscari (Biblioteca di Rassegna Iberistica, 15), Venecia, 2019, 201 pp. ISBN: 9788869693304.

ESTHER LÁZARO (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.421>>

En los últimos años, cada vez son más los trabajos dedicados a la trasposición de nuestros clásicos dramáticos a la pantalla, y mayor el interés que despiertan dichas adaptaciones cinematográficas en el mundo académico. Así lo prueban las dos publicaciones aquí reseñadas.

La primera, fruto de la tesis doctoral de la autora, propone una visión de cómo se han llevado a cabo las reescrituras fílmicas del teatro del Siglo de Oro a lo largo de los últimos cien años y analiza en detalle los pormenores y las circunstancias de varias de estas cintas. Así, se llegan a esclarecer, como veremos, cuestiones significativas para el propósito del estudio, que tiene como fin no solo establecer un corpus de dichas películas de origen dramático barroco, sino también detectar tendencias y motivaciones para la adaptación de según qué títulos en según qué geografías, o determinar si el cine, en tanto medio de masas, ha jugado y juega un papel en la difusión del patrimonio áureo.

Ya en la introducción del volumen, Carmona traza un estado de la cuestión acerca de los estudios, relativamente escasos, que se han ocupado del tema con anterioridad, y ofrece, recogidas en tablas de su autoría, una nómina de adaptaciones cinematográficas internacionales de obras teatrales del Siglo de Oro, divididas por autores, a saber: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Guillén

de Castro y Juan Ruiz de Alarcón. La suma total no llega a los cuarenta títulos. La investigadora profundiza en diez de ellos, según nos indica (p. 14) —aunque terminan siendo algunos más, como se verá— para trazar así un panorama cronológico de la evolución del fenómeno a lo largo de la historia del cine.

El capítulo uno, «Década de 1910. El cine y la comedia nueva: primera toma de contacto» (pp. 19-30), está centrado en la primera adaptación fílmica de la que se tiene constancia: *El alcalde de Zalamea*, dirigida por Adrià Gual en 1914, y de la que se conservan algunos fragmentos. Carmona trata de establecer —como hará en todos los casos a lo largo del libro— qué llevo al director catalán a elegir este título calderoniano, ofrece un estudio comparativo entre la versión cinematográfica y el clásico literario mediante un resumen del argumento de la película y de la visión del realizador, e indaga en la recepción de la cinta a través de rastros hemerográficos (o, en otros capítulos, de informes de censura). En el caso de la adaptación de Gual, parece que no gozó de mucho éxito a juzgar por la escasez documental de que se dispone al respecto.

El segundo capítulo, «Década de 1920 (y más allá). La comedia nueva en la pantalla germana» (pp. 31-51), se centra de nuevo en el mismo título de Calderón, pero en esta ocasión en una propuesta alemana muy distinta a la de Gual. *Der Richter von Zalamea*, de Ludwig Berger (1920) —de la que solo se conserva una copia—, se presenta como una españolada, en la que el director germano refuerza la visión de España y del folclore ibérico mediante ciertos lugares comunes, así como escenas truculentas y, en algunos momentos, de estética expresionista. El análisis comparativo y las hipótesis lanzadas por la investigadora para justificar estas decisiones de dirección se ven elocuentemente reforzados por varios fotogramas de la película que ilustran este capítulo y que sientan un precedente para los lectores, que nos quedamos con ganas de más figuras icónicas a lo largo del estudio (en especial en el capítulo octavo, al que nos referiremos más adelante). Para finalizar este apartado, la autora dedica también unas líneas a otras adaptaciones de los clásicos españoles realizadas en tierras germanas desde los años veinte hasta mediados de los cincuenta.

Llegamos a los años treinta con el tercer capítulo, «Año 1935. *La musa y el Fénix*: homenaje cinematográfico a Lope en el tricentenario de su muerte» (pp. 53-63), que esta vez no está dedicado a la adaptación de una pieza en sí, sino al primer *biopic* sobre el poeta barroco. En él se nos presenta a Lope como miembro de una

compañía teatral ambulante, en clara referencia a la labor llevada a cabo por aquellos años por el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas o La Barraca, como señala la autora (p. 57). La película —de la que no se conserva copia— se estrenó en el marco del tricentenario de la muerte del Fénix de los Ingenios, una efeméride que, como han estudiado otros especialistas a los que remite Carmona, se presentó bastante polarizada por el intento de apropiación de la figura del autor por parte de izquierdas y derechas. En el caso de esta biografía fílmica, por ejemplo, las críticas que recibió tuvieron más que ver con el hecho de que el director no fuera español, sino un judío alemán exiliado en España desde 1933, Constantin I. David, que con la propia cinta. El capítulo se cierra dando noticia de otros proyectos de trasvase de comedias áureas a la gran pantalla propuestos durante aquellos años y protagonizados —de nuevo— por Adrià Gual y por la Generalitat de Catalunya, pero que no llegaron a materializarse.

En «Década de 1940. La disputa por un patrimonio: el Siglo de Oro entre la dictadura y el exilio» (pp. 65-86), cuarto capítulo del libro, se ejemplifica claramente lo que había sido apuntado en el capítulo anterior. Se hace a través del estudio de una versión realizada en España durante el primer franquismo y dos realizadas en colaboración con exiliados republicanos en sus patrias de acogida. En el primer caso, se trata de *Fuenteovejuna*, de Antonio Román (1947), una versión adaptada según los mandatos impuestos por la censura franquista y que se amoldó al momento político del país, y en la que la autora presta especial atención al tratamiento de la violencia, como hará en otras adaptaciones posteriores de este título lopesco. Las dos cintas realizadas en el extranjero, con presencia de exiliados en sus equipos, son *La viuda celosa*, de Fernando Cortés (1946), adaptación mexicana de *La viuda valenciana* en la que intervino Max Aub; y *La dama duende*, de Luis Saslavsky (1945), adaptación argentina en la que trabajaron María Teresa León y Rafael Alberti. En ambas el patrimonio barroco español se lee de manera progresista y se reescribe en forma de comedia musical para entretener al público y ofrecer una visión lúdica y festiva, que contrasta fuertemente con la propuesta que ofrece el film de Román.

En el quinto capítulo, «Década de 1950. Nuevas lecturas conservadoras de la comedia áurea» (pp. 87-103), Carmona mantiene el foco en la España franquista para hablar de dos adaptaciones: el *Don Juan*, de José Luis Sáenz de Heredia (1950) y *El alcalde de Zalamea*, de José Gutiérrez Maesso (1954). Esta última muestra particularidades interesantes, como la imagen negativa de los soldados (en un país

con una dictadura militar) o el hecho de que invierte los roles típicos de los actores protagonistas, para dar el papel de héroe al que el público relaciona con el villano por su trayectoria y viceversa. Y aunque la autora apunta en un primer momento que podría tratarse de una estrategia subversiva, en realidad concluye que lo que el director propone es una equiparación con el contexto guerracivilista e identifica a los soldados demonizados con el bando republicano. En este mismo capítulo se reseñan también otros proyectos propuestos durante los cincuenta que no se realizaron, pero de los que se tiene noticia gracias a los archivos de la censura franquista.

«Década de 1960. La comedia habla en presente: *Los cien caballeros* de Vittorio Cottafavi» (pp. 105-126) se centra en este título del director italiano, adaptación de *Las famosas asturianas* de Lope. Carmona fija su atención en el análisis comparativo entre el tratamiento de los moros en la comedia y en la película, así como en los personajes protagonistas y en el desenlace. Tal vez por tratarse de una pieza poco conocida del Fénix, en este caso la autora incide más en el hipotexto de lo que lo hace en el resto del volumen.

El séptimo capítulo, «Década de 1970. Clásicos para la disidencia» (pp. 127-148), presenta los casos de la *Fuenteovejuna* de Juan Guerrero Zamora (1972) y *La leyenda del alcalde de Zalamea*, de Mario Camus (1973), ambas coproducciones de TVE y la RAI, es decir, ítalo-españolas. La primera destaca por las fuertes desavenencias entre el director y la censura, que provocaron que el primero ni siquiera acudiera al estreno de la película, descontento con el resultado a raíz de los considerables cortes impuestos por el órgano censor. Y es que Guerrero Zamora propuso una adaptación de una violencia superlativa (que la Junta de Censura rebajó) y que, gracias al análisis comparativo que realiza la investigadora respecto a las versiones anteriormente comentadas del clásico lopesco, puede determinar que en este caso sí se debía a un gesto de oposición política. Respecto al segundo título examinado en este capítulo, Carmona se centra en el análisis del personaje protagonista, dotado en esta reescritura de una profundidad y de unos matices que le distancian del personaje original, así como también del mensaje original.

En la década de los ochenta encontramos solo un par de reescrituras francófonas de la comedia nueva, que la autora menciona en las tablas introductorias, pero a las que no dedica espacio en el cuerpo del trabajo, y el octavo capítulo, uno de los más interesantes del libro, se centra en la «Década de 1990. La revitalización de la comedia» (pp. 149-174). En este capítulo, dedicado a la adaptación de *El perro del*

hortelano de Pilar Miró (1996), destaca, por un lado, el relato de las peripecias que se sucedieron para hacer realidad el proyecto; por otro, la evidencia de que es de las pocas versiones que sí ha causado un impacto en el canon lopesco y en el modo de adaptar los clásicos; y, por último, las relaciones que la autora establece entre la cinta de Miró y la adaptación soviética de la misma comedia, *Sobaka na sene*, de Yan Frid (1978), donde el lector apreciaría el apoyo visual que se ofrece, como apuntábamos, en el segundo capítulo. Esta estrecha relación entre ambas películas ha sido ampliada por Carmona en un artículo publicado en la *Modern Language Review*.¹

Finalmente, el capítulo noveno, «Década de 2010. El tránsito del Fénix: de *Lope* a *El ministerio del tiempo*» (pp. 175-195), se dedica de nuevo a la imagen cinematográfica de la figura de Lope de Vega, esta vez con el análisis de su segundo y, por el momento, último *biopic*, *Lope*, del brasileño Andrucha Waddington (2010) y también con la versión del poeta que ofrecen en la pequeña pantalla la serie *El ministerio del tiempo* o el telefilm *Cervantes contra Lope*.

A partir de todo lo expuesto, Alba Carmona concluye con acierto que, a pesar del incremento de estudios acerca de las reescrituras fílmicas en los últimos años, no hay en la historia del cine una tradición de adaptaciones de la comedia nueva, por motivos históricos, ni tampoco las adaptaciones que hay han contribuido a difundir el patrimonio del teatro de nuestro Siglo de Oro, sino que casi se ha dado el caso contrario: se han llevado a la gran pantalla aquellos textos cuya valía ha sido demostrada primero en las tablas. Y, aun así, el éxito de la mayoría de versiones fílmicas no ha sido reseñable. Pero Carmona no se pliega ante las evidencias y anima, desde las páginas de su libro, a apostar por el cine como medio de difusión de la comedia nueva para así acercarla al público general y llevarla más allá del ámbito académico.

A todo lo reseñado hasta ahora hay que añadir algunas consideraciones que hacen de esta obra una referencia indiscutible en su ámbito de estudio. En primer lugar, el ingente trabajo de campo llevado a cabo por la investigadora en archivos internacionales para hallar los rastros de estas reescrituras, especialmente las realizadas durante las primeras décadas del siglo xx. En segundo lugar, el excelente manejo de una vasta bibliografía sobre la que apoya todo el estudio, así como el enfoque claramente interdisciplinar del mismo, que abarca desde cuestiones filoló-

1. A. Carmona, «The influence of *Sobaka na sene* (Yan Frid, 1978) on Pilar's Miró *El perro del hortelano* (1996)», *Modern Language Review*, CXIV (2019), pp. 740-750.

gicas y literarias, hasta estudios culturales, pasando por historia del cine, como señala también Gonzalo Pontón en la presentación del volumen (p. xv). Y, como guinda, el libro está escrito de manera fluida y su estructura cronológica permite al lector seguir con facilidad el hilo de la argumentación de la autora y de la evolución de las adaptaciones cinematográficas, y el índice onomástico facilita su consulta. Además, pues, de ser una obra imprescindible para futuras aproximaciones al tema, nos brinda todo un abanico de posibilidades y perspectivas de investigación apuntadas ya en sus páginas.

Como perfecto complemento de *Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva*, y ejemplo de otras líneas de investigación no tratadas en el estudio de Carmona, encontramos *El teatro clásico español en el cine*. Este libro surge del congreso «Teatro clásico y cine», celebrado en mayo de 2018 en la Università di Bologna, organizado por el editor, Marco Presotto, quien firma también la introducción del volumen. En él se reúnen los trabajos de once especialistas que tratan distintos aspectos de las adaptaciones de obras barrocas a la gran pantalla.

Alba Carmona firma el primer trabajo, de concepción panorámica, titulado «Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva. Un patrimonio desconocido y desatendido (hasta ahora)» (pp. 13-26), en el que aborda los obstáculos con los que se ha encontrado históricamente este fenómeno y cuáles son, hoy en día, sus avances. Iván Gómez García aporta una interesante propuesta teórica en «Del teatro al cine: sobre el concepto de adaptación y sus transformaciones» (pp. 27-42), que se aleja del marco hispánico. En este texto, el autor se sirve de amplias referencias cinematográficas para señalar los distintos modos en que guionistas, directores y productores se han enfrentado a la adaptación de textos teatrales para la gran pantalla, a nivel internacional, y toma como ejemplo casos tan dispares como los de Orson Wells o Kenneth Branagh con Shakespeare, Peter Brook adaptando el *Marat / Sade* de Peter Weiss, o Louis Malle con Chéjov.

Finalmente, cierra este primer bloque de trabajos con una perspectiva general José Antonio Pérez Bowie con «Más allá de la adaptación. El reciclado de materiales temáticos del teatro áureo español en el cine» (pp. 43-61). El catedrático de la Universidad de Salamanca ofrece aquí una propuesta de tipología de la relación entre hipotexto e hipertexto en tanto el segundo se nutra del primero de manera clara y más o menos fiel, o lo haga de un modo tan incidental que a veces deba cuestionarse hasta qué punto puede considerarse o no una adaptación si en el resultado final

no ha quedado rastro del texto clásico original. Ejemplifica estas distintas tipologías a partir de los títulos *El príncipe encadenado* (Luis Lucia, 1961), *Los cien caballeros* (V. Cottafavi, 1964), *Don Juan* (J.L. Sáenz de Heredia, 1950), *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952), *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984) —basada no en un texto dramático, sino en una de las novelas breves insertas en *El Quijote*—, y *Éxtasis* (Mariano Barroso, 1995).

Simone Trecca aporta un trabajo algo más acotado en cuanto a su objeto de estudio en «El teatro áureo en la pantalla: estrategias de cinematización del monólogo (I)» (pp. 63-85), en el que analiza cómo han sido adaptados en las reescrituras fílmicas españolas dos de los monólogos trágicos femeninos más célebres del teatro áureo: el de Laurencia en *Fuenteovejuna*, y el de Isabel en *El alcalde de Zalamea*. Se fija en la ejecución de los mismos en las cintas ya mencionadas de Guerrero Zamora, Román y Camus, e ilustra su trabajo con fotogramas de las secuencias estudiadas.

En «*La dama duende* prohibida: la censura de la película argentina en la España franquista» (pp. 87-102), Tiziana Pucciarelli describe en detalle los documentos de censura conservados en el Archivo General de la Administración acerca de esta película en la que, como hemos indicado, participaron María Teresa León y Rafael Alberti, insignes exiliados republicanos, a pesar de que sus nombres fueron eliminados de la petición de distribución del film argentino en España.

También centrado en época franquista, Eugenio Maggi presenta «“Humano, demasiado humano”: reinterpretaciones cinematográficas y televisivas de *La vida es sueño* en el tardofranquismo» (pp. 103-116). A partir de las adaptaciones de la comedia calderoniana de Lucia (1960) y de la versión teatral televisada para *Estudio 1* dirigida por Pedro Amalio López (1967), el investigador propone un estudio comparativo que le lleva a concluir, en acuerdo con otros especialistas, que las reinterpretaciones de Calderón en el tardofranquismo no se regían por una lectura propagandística ni religiosa del mismo.

Sigue con el dramaturgo Simon Kroll en «*El alcalde de Zalamea*: dos adaptaciones cinematográficas de Calderón» (pp. 117-137), donde analiza las reescrituras de *Der große Schatten*, de Paul Verhoeven (1942) y de *Der Richter von Zalamea*, de Martin Hellberg (1955-1956), realizadas una en la Alemania del Tercer Reich y la otra en la República Democrática Alemana. El interesante estudio que de ambas hace Kroll permite apreciar la manipulación política de esta comedia áurea y, sobre todo, de su protagonista, leída desde el nazismo y desde el comunismo, respectivamente.

En el siguiente trabajo, «“Don Juan, ¿español?”. Sobre la españolidad de *Don Juan* de José Luis Sáenz de Heredia» (pp. 139-152), Cayce Elder apuesta por un estudio en profundidad de la adaptación fílmica de 1950 ya referida y de la figura de Don Juan. Sostiene que, a pesar de que la película de Sáenz de Heredia quiere ofrecer una visión del mito español por antonomasia acorde con los ideales franquistas, es decir, subrayando su españolidad, si se analiza en detalle revela también los defectos de la proyección de esa España impuesta por el franquismo y que la autora del capítulo señala.

Juan Carlos Garrot Zambrana se detiene en la reescritura de Pilar Miró en «*El perro del hortelano*: de espacio escénico a espacio cinematográfico» (p. 153-168), donde analiza el trasvase de la comedia palatina al texto fílmico a partir del tratamiento del espacio, de los distintos escenarios en los que se desarrolla la acción dramática, y de cómo la realizadora española dota de significado y valor estos espacios más allá de su función meramente decorativa o espectacular. También se ocupa de este film Marcella Trambaioli en «La dialéctica alto vs bajo en *El perro del hortelano*. Del decorado verbal de Lope de Vega a la transposición fílmica de Pilar Miró» (pp. 169-185), que dialoga con el trabajo anterior. En este, la autora incide en los recursos utilizados por la directora para trasladar a la pantalla la propuesta lingüística, social y metafórica que plantea el Fénix alrededor de la concepción de lo alto y lo bajo.

Finalmente, en «El teatro áureo en la gran pantalla: *Menos es más* de Pascal Jongen y *El desdén con el desdén* de Moreto» (pp. 187-198), Debora Vaccari realiza un estudio comparativo entre ambos textos y señala cómo el intento por acercar la película del año 2000 al público juvenil fue determinante a la hora de modificar la adaptación, hasta el punto de alejarla del hipotexto clásico y convertirla en una versión libre.

Esta obra colectiva, pues, cumple con las expectativas que promete, ahonda en la relación entre el teatro clásico y el cine desde distintos aspectos, y presta atención a cuestiones tanto teóricas como prácticas, desde propuestas generalistas hasta muy concretas. Es una buena muestra del potencial del campo de estudios en cuestión y del creciente interés que despierta entre los especialistas.