



“Mi ingenio las engendró y van creciendo en los brazos de la cámara”: la novela corta del Barroco en el cine y la televisión

Victoria Aranda Arribas
Universidad de Córdoba (España)
imberetumbra@gmail.com

JANUS 9 (2020)

Fecha recepción: 3/08/20, Fecha de publicación: 11/11/20

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=150>>

Resumen *

Este artículo pasa revista a la fortuna de la novela corta del Barroco en el cine y la televisión desde el nacimiento del séptimo arte. A partir de las adaptaciones inspiradas por el *Decamerón* (1352) de Boccaccio, padre de la *novella* moderna, se ofrece información detallada sobre los traslados a la pantalla de dieciséis relatos de estas colecciones. Se prestará particular atención a las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes. Los dos últimos bloques giran alrededor de *El curioso impertinente*, relato interpolado en el primer *Quijote* (1605), que interesó a los cineastas desde fechas tempranas; y a los de otros narradores de la Edad de Oro (Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Lope de Vega y María de Zayas) convertidos en material televisivo gracias al auge de las series literarias durante el tardofranquismo y la Transición.

Palabras clave

Novela corta; *Novelas ejemplares*; Cervantes; adaptación cinematográfica; televisión

Title

“My Genius Engendered Them and They Are Growing Up in the Arms of the Camera”: Baroque Short Novel on Cinema and TV

Abstract

This paper looks over the fortune of the Baroque Short Novel on screen from the invention of the cinematographer. Departing from adaptations inspired by Boccaccio's *Decameron* (1352), father of the modern *novella*, detailed information is given about the translation of sixteen of these tales to the screen. Special attention

will be paid to Cervantes's *Exemplary Novels* (1613). The two latter sections deal with *The Impertinent Curious Man*, a story included in the first part of *Don Quixote* (1605) that attracted filmmakers from early on; and with the other Golden Age narrators (Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Lope de Vega y María de Zayas) whose works became TV material thanks to the rise of literary serials during late Francoism and the Spanish Transition.

Keywords

Short Novel; *Exemplary Novels*; Cervantes; Film Adaptation; Television



LAS LEYES DEL PLACER: BOCCACCIO Y LOS NOVELLIERI

En una de sus conversaciones en torno al séptimo arte, François Truffaut le preguntó a Alfred Hitchcock sobre su rechazo al traslado de los clásicos literarios a la pantalla, pues aunque su filmografía estaba integrada por una mayoría de adaptaciones, ninguna de ellas se había inspirado en un texto memorable. Y el mago del suspense replicó que “si coge usted una novela de Dostoievski [...], hay muchas palabras, y todas en ella tienen una función” (Truffaut, 2014: 72); lo que le permitiría concluir al director de *Los 400 golpes* (1959) que “una obra maestra es, por definición, algo que ha encontrado su forma perfecta” (Truffaut, 2014: 72). El londinense asintió satisfecho, ultimando que, para expresar lo mismo que Dostoievski “de una manera cinematográfica, sería preciso sustituir las palabras por el lenguaje de la cámara y rodar una película de seis o diez horas; en otro caso, no sería serio” (Truffaut, 2014: 73).

Pocas dudas tengo de que otro de aquellos pioneros del cine habría estado de acuerdo con Hitchcock. En 1924, Erich von Stroheim estrenaba *Avaricia* (*Greed*), su “transposición” de la novela *McTeague* (1899), de Frank Norris, que contó con un guion de casi trescientas páginas y cuyo montaje final le brindaba al público siete horas y media de estricta fidelidad literaria y genuina innovación cinematográfica¹. Dicho filme le costó a la Metro-

* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P) y del Proyecto I+D+i del Programa Operativo FEDER Andalucía *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega* (UCO-1262510). Ve la luz gracias a un contrato FPU concedido por el MECD.

¹ De acuerdo con Watson, toda “transposición” es una adaptación a mitad de camino entre la fidelidad y la interpretación. Converge con la primera en la voluntad de servir al autor

Goldwyn-Mayer más de medio millón de dólares, desembolso que no evitó que se tradujera en un fracaso de taquilla². Desde entonces, el cineasta austríaco sería estigmatizado a causa de su hiperrealismo y permaneció en las sombras del viejo Hollywood hasta que treinta y seis años más tarde Billy Wilder decidiera rescatarlo, a modo de homenaje, para encarnar a Max von Mayerling, el mayordomo –y exmarido– de la gran Norma Desmond (Gloria Swanson) en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950).

Se demostró así la imposibilidad de adaptar una novela en los términos que Hitchcock proponía como “serios”. Con todo, quizá las tornas hayan cambiado en nuestros días, fruto del auge de las series de ficción que, al extender el metraje, permiten abordar una historia en mayor detalle³. No ocurre lo mismo, sin embargo, en el caso de un filme tradicional, que, por su propia naturaleza, obliga a comprimir el tiempo. Por tanto, el director de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) afirmaba que

jamás se debería comparar una película a una obra de teatro o a una novela. Lo que se le acerca más es el cuento, cuya regla general es contener una sola idea que acaba de expresarse en el momento en el que la acción alcanza su punto dramático. Habrá observado usted que un cuento raramente se deja en reposo, lo que lo emparenta al film. Esta exigencia implica la necesidad de un firme desarrollo de la intriga y la creación de situaciones punzantes que se desprenden de la propia intriga y que deben presentarse, ante todo, con habilidad visual (Truffaut, 2014: 73-74)⁴.

literario reconociendo los valores de su obra, y con la segunda en poner en pie un texto filmico que tenga entidad por sí mismo. Véanse al respecto Mínguez Arranz (1998: 37-39) y Sánchez Noriega (2001: 64-66). Wolf (2001: 77) se cuestionó con buen tino: “a la pregunta ‘¿En qué consiste trasponer un texto literario al cine?’ se podría responder con una paradoja: *En cómo olvidar recordando* [...]”. Lo que implica ese ‘cómo olvidar recordando’ es que da cuenta de una paradoja, de una dificultad materialmente insoluble de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo”.

² IMDb estima 546.883 dólares americanos <https://www.imdb.com/title/tt0015881/?ref=nm_sr_srsrg_0> [10 de julio de 2020].

³ Recordemos algunos traslados literarios a ambos formatos, con resultados más o menos satisfactorios: *Guerra y Paz* (*Boïna u mup*, 1869) de Tolstoi fue adaptada por King Vidor en 1956 (*War and Peace*) y Tom Harper hizo una miniserie en 2016 para la BBC; la misma cadena produjo *Orgullo y Prejuicio* (*Pride and Prejudice*, 1813) de Jane Austen en 1995 (Simon Langton) y una década después Joe Wright la llevaría a la gran pantalla; del mismo modo, *Retorno a Brideshead* (*Brideshead Revisited*, 1945) de Evelyn Waugh se convirtió en miniserie en 1981 (Charles Sturridge y Michael Lindsay-Hogg) y en película en 2008 (Julian Jarrold).

⁴ Según Castillo Martín (2013: 17), “el cuento es un disparadero de ideas nuevas o en germen, por lo que ofrece al cineasta un estímulo impagable para desarrollar su propia creatividad y llevar a cabo su propia lectura completiva, mientras que la novela extensa le impele a reducir, a descartar, a resumir y con ello a sacrificar elementos que formaban parte (a veces esencial) de su sistema narrativo”. Bettetini (1986: 90) era de la misma opinión: “la longitud convencional del texto filmico está más adaptada a la transposición fiel del cuento,

En efecto, algunos de sus títulos más emblemáticos se fundaron en relatos: *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) y *Los pájaros* (*The Birds*, 1960), basadas respectivamente en *It Had to Be Murder* (1942), de Cornell Woolrich, y en *The Birds* (1952), de Daphne du Maurier. Pero no sería Hitchcock el único en llevar la narrativa breve a la gran pantalla. Bastará citar *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), *El placer* (*Le plaisir*, Max Ophüls, 1952), *Las nieves del Kilimanjaro* (*The Snows of Kilimanjaro*, Henry King, 1952), *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1960), *El sur* (Víctor Erice, 1982), *Dublineses* (*Los muertos*) (*The Dead*, John Huston, 1987), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) o, ya en el siglo XXI, *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), *Obaba* (Montxo Armendáriz), *El curioso caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008) o *La llegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016)⁵.

Son numerosos los casos de películas basadas en cuentos; aunque, si nos fijamos, todas las citadas se inspiraron en textos posteriores a 1800. Habría que preguntarse, entonces, qué suerte ha corrido en el cinematógrafo la *novella* de la Edad de Oro, antepasada de un género que resucitaría en nuestras letras ya durante el Realismo. De la mano del *Decamerón* (1352), esta modalidad evolucionó a lo largo del tiempo de los humanistas gracias a un cuarteto de secuaces de Boccaccio: Matteo Bandello (*Novelle*, Lucca, por Francesco Busdrago, 1554), Giovan Francesco Straparola (*Piacevoli notti*, Venecia, Comin da Trino, 1550-1553; Venecia, A. Revenoldo y G. de Zilli, 1565), Giraldo Cinthio (*Hecatommithi*, Mondovì, Lionardo Torrentino, 1565) y la antología de Francesco Sansovino (*Cento novelle scelte*, Venecia, Francesco Sansovino, 1561), por citar a los más ilustres⁶.

De todos ellos, como era de esperar, el libro de Boccaccio ha sido el más revisitado en imágenes, aunque, claro está, nunca al completo. Entre las versiones cinematográficas de la obra maestra del escritor toscano, destaca la firmada por Pier Paolo Pasolini (*Il Decameron*, 1971), “the only authorial

del relato o, como mucho, de la llamada novela corta”; igual que Ayala (1996: 87-91). Sobre los encuentros y desencuentros entre ambas artes, ver Utrera Macías (2002: 31-62). Por último, para Sánchez Noriega (2002: 100-101), “un cuento es más “adaptable” porque no exige al director omitir personajes o episodios. Puede servir como esquema argumental para que el cineasta elabore un guion con mayor libertad y adecuación a los requisitos del discurso fílmico”.

⁵ Remito a la tesis doctoral de Castillo Martín (2013), sobre todo a los capítulos IV y V: “Tras las huellas del cuento literario en la pantalla: desbroces y deslindes” (pp. 77-102) y “Cuento y cine” (pp. 103-174).

⁶ Con carácter general, sobre el rastro de los *novellieri* en la Península valen la pena los dos panoramas de González Ramírez (2011 y 2012).

adaptation worthy of its title” (Riva, 2015: 227)⁷. Cabe subrayar, no obstante, que la del florentino no ha sido la única colección de los *novellieri* en traspasar la pantalla. Giambattista Basile ocupa el segundo lugar en este podio de cine: Francesco Rosi convirtió *El cuento de los cuentos* (*Lo cunto de li cunti*, 1634) en *Siempre hay una mujer* (*C’era una volta*, 1967), Italo Alfano transpondría uno de sus relatos en la televisiva *La statua incantata* (1967), Susan Ball haría lo propio en *The Magic Hind, the Seven Doves, the Serpent, the three Animal Princess, peruonto* (1971) –para un show infantil de la BBC: *Jackanory*– y su libro se tomaría asimismo como núcleo de *Gatta Cenerentola* (2017), relectura de la fábula homónima ambientada en una Nápoles futurista. Finalmente, le debemos a Matteo Garrone el último trasvase al cine: en 2015 se estrenó *El cuento de los cuentos*, un largo cifrado tan solo en *La cerva fatata*, *La pulce* y *La vecchia scorticata*⁸. Por lo demás, Esodo Pratelli se ocupó de *Dui gentiluomini veneziani onoratamente da le mogli sono ingannati* (incluido en las *Novelle* de Bandello) en *Scandalo per bene* (1940). Y las *Piacevoli notti* de Straparola se convertirían en celuloide gracias a la estimable *Los placeres de la noche* (*Le piacevoli notti*, Armando Crispino, Luciano Lucighani, 1966), con un reparto de auténtico lujo: Vittorio Gassman, Gina Lollobrigida y Ugo Tognazzi.

Pero si cineastas transalpinos de notable prestigio, como son los Taviani, Garrone y, abriendo el cartel, Pier Paolo Pasolini, acudieron a las *novelle* para hacer cine, harina de otros pobres costales fueron las *Novelas ejemplares* (1613) –lo mismo vale para las colecciones poscervantinas– y sus adaptaciones por los directores patrios⁹. No en vano, solo *El curioso impertinente* y tres de las *Ejemplares* (*La gitanilla*, *La ilustre fregona* y *El*

⁷ De ahí que Clerc (1993: 201) haya escrito que el cine se configura “autour des questions soulevées par l’irruption, dans l’horizon culturel contemporain, d’une visualité originale, liée aux techniques de reproduction de la vision”. El número de adaptaciones basadas en el *Decameron* son infinitas y van desde *Una novella di Boccaccio* (también conocida como *Boccaccio*, a secas, de Ernesto Maria Pasquali, ¿1910?) o *Decamerone* (Gennaro Righelli, 1912) hasta *Meraviglioso Boccaccio* (Paolo Taviani, Vittorio Taviani, 2015), pasando por la inmensurable producción de los denominados «decameróticos» en la década de los 70: *Le calde notti del Decameron* (Gian Paolo Callegari, 1972), *Decameroticus* (Pier Giorgio Ferretti, 1972), *Il Decamerone proibito* (Carlo Infascelli, 1972), *Beffe, licenzie et amori del Decamerone segreto* (Walter Pisani, 1972) o *Decameron proibitissimo (Boccaccio mio stante zitto)* (Marino Girolami, 1972). Véanse Blandeau (2006), Pulici (2007), Esposito (2008), Bardini (2010), Bogliari (2013) y Riva (2015).

⁸ Véanse Marshall (2016), Stefani (2017) y las conversaciones entre Garrone e Italo Moscati, publicadas por Castelvechchi (Garrone, 2016).

⁹ No ha ocurrido lo mismo con el *Quijote*, cuyas incursiones filmicas han dado para varios monográficos: Fernández Cuenca (1947, 1970 y 2017), Ramírez Morales (1958), Herranz (2005 y Cebrián (2005), Payán (2005), Cervera y Heredero (2005), Santos (2006), España (2007 y Heredero (2009).

celoso extremeño) han llegado a la pantalla grande¹⁰; el resto tuvo que esperar al nacimiento de la televisión, según veremos enseguida.

LAS NOVELAS EJEMPLARES EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

En el siglo XX hubo dos etapas particularmente fecundas para las adaptaciones de las *Novelas ejemplares*: el cine mudo (1910-1930) y los albores de la televisión (desde 1960). Coinciden además en un par de puntos: 1) cada una de ellas gestó una nueva forma audiovisual; y 2) la literatura fue clave en el desarrollo de ambos medios. Desgranaré a continuación los veintidós traslados de relatos cervantinos alumbrados durante estos períodos.

La gitanilla, La ilustre fregona y El casamiento engañoso en el cine

Al comienzo de la pasada centuria, las clases dominantes consideraban el invento de los Lumière un mero entretenimiento popular. Convencidos de su capacidad, un grupo de directores emergentes intentaron cambiar dicha percepción para elevarlo a la categoría de arte, y una vía efectiva para lograrlo fueron las letras de la Edad Moderna y Contemporánea. La reputación de las grandes novelas haría que sus adaptaciones filmicas ya no se juzgaran triviales. De ahí que en *El nacimiento de una nación* (1915), D. W. Griffith reclamara para “*the art of the motion picture*” la misma libertad que se le concedía a la palabra escrita:

We do not fear censorship, for we have no wish to offend with improprieties or obscenities, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illuminate the bright side of virtue –the same liberty that is conceded to the art of the written word, that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare.

Pioneros dentro de esta corriente fueron los hermanos Laffité, fundadores de la Sociedad Productora de Film d’Art, creada, precisamente, con el objetivo de librar al cinematógrafo de su etiqueta de espectáculo de barraca. En España, el dramaturgo y escenógrafo catalán Adrià Gual (1872-1943) dirigiría la productora Barcinógrafo (1913-1918) con las mismas

¹⁰ Lo cierto es que solo siete de las novelitas han conseguido viajar a la pantalla: *La gitanilla, Rinconete y Cortadillo, La española inglesa, El licenciado Vidriera, La ilustre fregona, El celoso extremeño y El casamiento engañoso*. Observamos una clara preferencia de los realizadores por aquellas que han disfrutado de mayor aplauso, toda vez que las sometidas a barbecho son las que se han venido rotulando como “idealistas”. Ver al respecto Aranda Arribas (2019a: 33).

pretensiones que los Laffité. En 1911, se expresaba en los siguientes términos:

El Cinematògraf, lluny d'ésser atacable i menyspreable per sistema, és, al contrari, un espectacle cridat a fins elevats, quan caigui, per complert, en mans de qui el sapiga aprofitar en bé de la cultura pública, com de fet ja es manifesta poc a poc; perquè serà tant més artístic i educatiu com més artistes hi colabirin (*apud* Porter-Moix, 1973: 21).

No pasemos por alto que España luchaba en aquel momento contra la hegemonía de las producciones extranjeras, de mayor fama y éxito que las nacionales. Como única arma en esta batalla, y al no disponer de una financiación como la de Hollywood, se potenciaron aquellos elementos que los cineastas americanos no podían ofrecer: la zarzuela y los clásicos de nuestras letras. La industria de aquellos años consideraba que

las historias populares pueden ser una de las vías a explotar; lo que les lleva a volcarse en la producción de numerosas zarzuelas que llegan a hacerse insufribles para los espectadores, que quedan saturados de tanto folklore y costumbrismo. Cambian de camino hacia las obras literarias [...], esperando conseguir de nuevo los favores del público (García Fernández, 2002: 30).

No extraña, por tanto, que la primera cinta de la Barcinógrafo fuera *El alcalde de Zalamea* (1914) de Calderón de la Barca, dirigida por el propio Gual¹¹. Desde bien temprano empezarán a rodarse transposiciones de los clásicos y, cómo no, fue inevitable acudir al Príncipe de los Ingenios: don Miguel de Cervantes. Algún que otro osado se atrevería con el *Quijote*¹²,

¹¹ Gual dirigirá ocho películas financiadas por la Barcinógrafo, todas ellas con pretensiones culturales, algunas basadas en obras literarias y otras escritas por él mismo: la citada *El alcalde de Zalamea* (1914), *Misterio de dolor* (1914) –sobre una pieza teatral propia–; *Fridolín* (1914) de Von Schiller; *La gitanilla* (1914) de Miguel de Cervantes; *Los cabellos blancos* (1914) de Tolstoi; *El calvario de un héroe* (1914), adaptación del melodrama *El soldado de San Marcial*, de Valentín Gómez y Félix González Llanas; y, por último, *Linito por el toreo* (1914) y *Un drama de amor* (1914), ambas con guion original y la segunda probablemente inacabada (Porter-Moix, 1985: 99-159). Bartra y Esteve (1994: 28) subrayan que es esta orientación cultural “la que repercutió, sin duda, en la escasa venta de las películas y en la consiguiente crisis económica de la empresa. A principios de 1915, Llorenç Mata [gerente de Barcinógrafo] comunica esta situación a Gual y lo insta a realizar films con temáticas más populares. Seguramente como concesión Gual hizo [...] *Linito por el toreo* [...]. [Finalmente], es apartado por no querer admitir imposiciones en su trabajo y Mata dimite también en marzo de 1915”.

¹² En la época silente, solo se registra una cinta peninsular de las aventuras del ingenioso hidalgo: la rodó Narciso Cuyás en 1910, pero su filmación, como veremos, se ha puesto en duda. Fernández Cuenca (2017) ha recopilado las transposiciones internacionales del *Quijote* previas a la aparición del sonoro: *Don Quichotte* (Ferdinand Zecca, 1902), *Don Chisciotte* (anónimo, 1910), *Don Quichotte* (Camille de Morlhon, 1912), *Don Quixote*

pero es evidente que “las *Novelas ejemplares* ofrecían mayor facilidad para [su traslado] que la larga y completa novela quijotesca” (Santos, 2006: 67). Tampoco hay que perder de vista que

la envergadura económica e industrial de nuestro cine estaba en mejores condiciones de abordar [...] adaptaciones de [la colección de 1613] [...], no pocas veces apoyadas en descripciones costumbristas. [Otro cantar sería] llevar a la pantalla una selección de episodios de un libro de tan compleja e interminable maquinaria narrativa como la obra mayor de Cervantes (Pérez Perucha, 2017: 76).

Durante el mudo, hubo al menos cinco adaptaciones de las *Ejemplares*, aunque, por desgracia, la mayor parte de ellas se han perdido. Por otro lado, esta colección ocupa un espacio reducido dentro de la historia cinematográfica: todos sus traslados pertenecen a la primera mitad del siglo XX y solo tres de ellas han sido bendecidas por la cámara; a saber: *La gitanilla*, *La ilustre fregona* y *El celoso extremeño*. Mientras las dos primeras fueron cortejadas en más de una ocasión por el mundo audiovisual, la tercera visitó una sola vez las salas. En aras de la claridad, estudiaré tales recreaciones en distintos apartados, empezando por el primero de los relatos cervantinos:

1) *La gitanilla*. Su triunfo en el universo cinematográfico no se repetiría después en la televisión. Desde 1914, proliferaron las transposiciones dentro y fuera de nuestras fronteras. Como explica Seguin,

[su] éxito, aunque muy relativo, [...] se debe, antes que nada, al interés que el mundo gitano y el flamenco —así como la cultura árabe— despertaron, en el mundo occidental, a lo largo del siglo XIX y sobre todo después de la publicación de *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée, y del éxito internacional de la obra maestra de

(Edward Dillon, 1916), *Don Quixote* (Maurice Elvey, 1923) y *Don Quixote af Mancha* (Lau Lauritzen, 1926). Herranz (2005: 116) también apuntó la existencia de una versión francesa de 1898 (*Don Quichotte*); previa a la de Zecca, “no se tiene siquiera noticia de las personas involucradas, sino solo de su escasa longitud (20 metros)” (116). Este crítico suma otro par de adaptaciones galas al corpus elaborado por Fernández Cuenca: una homónima, firmada por Louis Feuillade (1908), y *Les aventures de Don Quichotte* (1909), en el haber de Georges Méliès (118). Asimismo, Herranz (2005: 119-124) incorporó cinco nuevos títulos italianos —*Don Chisciotte* (1911), *La parodia di Don Chisciotte* (1911), *Il sogno di Don Chisciotte* (Amleto Palermi, 1915), *Don Chisciotte in frack* (1916), *Mademoiselle Don Chisciotte* (Aldo Molinari, 1918)— y otros tres de origen anglosajón: *Don Quixote's Dream* (Lewin Firtzhamon, 1908), *Don Quixote* (1909) —de director desconocido y existencia dudosa— y *Don Quickshot of the Rio Grande* (George Marshall, 1923: 119-124).

Georges Bizet (1875)¹³. Lo que algunos llaman la “españolada” contribuyó sin duda alguna a favorecer las adaptaciones de *La gitanilla* (Seguin, 2015: 250)¹⁴.

A día de hoy, tengo constancia de que hubo siete *Gitanillas* cinematográficas, cinco de ellas mudas, si bien la existencia de algunas no está del todo clara. Y sumaré a este elenco una octava: *El rapto* (Gustavo Cacho Saavedra, s.f.), por sus semejanzas con el texto de Cervantes. La Filmoteca Española conserva parte de lo que parece ser un vídeo familiar mudo que recreaba una trama muy similar a la de la historia de Preciosa. Los fragmentos que han sobrevivido ni siquiera están bien montados y no bastan para hacernos una idea de la historia que planeaba mostrar. Aparece una casa de clase alta, con un patio y una fuente; hay imágenes de una fiesta, niños que corren por el bosque, una pequeña que llora, una gitana que la rapta, cíngaros quirománticos... No obstante, la Filmoteca ha rescatado gran parte de los intertítulos a partir del hallazgo de unas placas de cristal. Transcribo su posible orden argumental:

El Rapto. – Seis años después. – La desaparición de la niña ha quedado en el mayor misterio. Los padres, aunque no pueden desechar su amargura, vuelven a reunir a sus amistades en la Villa de las Rosas para celebrar la petición de mano de su hija mayor, María. – El rancho de los gitanos. – Una tribu de gitanos que acampa en el lugar, pide permiso para cantar y bailar, entre ellos va la pequeña Pilar y Xantía, la gitana que la raptó. – Ramón, el prometido de María, se deja seducir por los encantos de la gitana Mirka. – Blanca y Miguel, primos de Pilarcita llegan en sus correrías por el bosque hasta el rancho gitano, atraídos por la curiosidad. – En su huida los niños arrancan una crucecita que la gitanilla llevaba al cuello y que sirve para que sea reconocida por su madre. – La cruz de las amatistas. – Aprovechando la confusión producida por el descubrimiento y mientras se fragua el plan para rescatar a la niña, Ramón, que ha logrado una cita de Mirka, decide acudir a ella y conseguir que declare la verdad. – Y mientras en la Villa de las Rosas todos los corazones latirán de alegría, el de la pobre Mirka sigue su destino errante a través de los polvorientos caminos. – ¿Que quién es el autor...? ¡Un servidor!¹⁵

¹³ Ver Utrera Macías y Guarinos (2010).

¹⁴ Navarrete Cardero (2003: 10-11) define la “españolada” como “género literario pictórico, musical y, finalmente, cinematográfico, troncado con el siglo XVI español. Los personajes, acciones [...] y tramas que lo conforman ya aparecen en las manifestaciones artísticas españolas [...] desde el Seiscientos. Sin embargo, el proceso de etiquetaje [...], todos esos componentes de ascendencia popular, denostados, repudiados por la oficialidad de las Artes, se debe a los románticos europeos, especialmente a los franceses con la creación del término *espagnolade*. [...] Este solo ha puesto nombre a un conjunto de manifestaciones y gustos populares: ‘gitanización’, ‘andalucismo’, bravuconadas de jaques, torerías supersticiones, sensualidad, danzas flamencas y sucedáneas, hechicerías, y una larga lista de elementos presentes desde siempre en la vena popular de las artes españolas”.

¹⁵ <<http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14478/ID42799b79/NT2>> [10 de julio de 2020]. Estos textos nos ayudan a darle sentido a las imágenes. La Filmoteca Española ha reconstruido el argumento de esta forma: “En un paseo familiar, Pilar, una niña

Al margen de tan curioso título, se rodaron a partir de la historia de Preciosa:

- A) *La gitanilla* (Adriá Gual, 1914). Primera versión filmica de una novela ejemplar y tercer proyecto de la Barcinógrafo¹⁶. García Fernández (2002: 75) aclara que “estaba destinada a ser la primera de un ciclo sobre las *Novelas ejemplares*, pero las malas críticas y los pésimos resultados en taquilla hicieron que [su plan] se viera frustrado”. No cabe duda de que este fue uno de aquellas ocurrencias de Gual cuyo fracaso en taquilla provocaron su despido. Tampoco recibió buenas críticas. Seguin (2015: 257) destaca la publicada en el periódico España el 25 de noviembre de 1915, firmada por “Fósforo”, pseudónimo de los críticos Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán:

Solo por cumplir con un deber hemos asistido al Gran Teatro al reclamo de *La gitanilla* adaptada al cine. De antemano sabíamos que no quedaría en la película nada de lo que constituye el encanto de la novela ejemplar [...]. Pero aun sacrificando todo esto, no esperábamos tamaño fracaso. *La gitanilla* que nos presenta la casa Barcinógrafo es de una pobreza de ambiente de recursos

de corta edad se pierde y es raptada por una gitana. Años después, la niña, una más entre los gitanos que la acompañan y con los que recorre los caminos, llega sin saberlo, a la que fue su casa, una gran mansión, la Villa de las Rosas. [Allí] están en plena reunión familiar, celebrando la petición de mano de la hermana mayor de Pilar, cuando los gitanos piden permiso para cantar y bailar con la esperanza de recaudar algo de dinero. El azar y una cruz que la gitanilla llevaba al cuello hacen que Pilar sea reconocida por su madre”. Todo parece indicar que el autor de la cinta, Gustavo Cacho Saavedra, se inspiró en el texto de las *Ejemplares*. Se sabe que los exteriores fueron rodados en Villaviciosa de Odón y que el reparto lo formaban familiares y amigos del director. Es probable que la niña protagonista, Pilar en la ficción, fuera la hija de Cacho Saavedra, que atendía por el mismo nombre y, asimismo, el vídeo debió de grabarse antes de 1928, cuando tuvo lugar la muerte del director <<https://www.geni.com/people/Gustavo-Cacho-Saavedra/6000000071447087164>> [21 de mayo de 2020]. Sabemos, además, que provenía de Astorga, consta como alumno en la Facultad de Derecho de Madrid de 1889 a 1891 <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1485835>> [21 de mayo de 2020] y se licenció en Filosofía y Letras en 1892 <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1513339>> [21 de mayo de 2020]. Parece que se integró bien en el mundillo cultural y escénico, pues en sus tiempos de estudiante figuraba como secretario de redacción de *Teatro Moderno* (22/11/1891, nº 6: 1), semanario madrileño dedicado a espectáculos dramáticos.

¹⁶ El volumen *Cervantes en imágenes* (2005) –la posterior edición de 2017 lo ha eliminado– incluía en su corpus *La gitanilla*, dirigida por Léonce Perret en 1913, pero no queda rastro de ella en ningún catálogo, incluido el de la casa Gaumont, donde supuestamente se rodó. Es probable que estemos ante una nueva confusión, esta vez con *L'Enfant de Paris*, que, estrenada en 1913, narra el rapto de la hija de un capitán por gentes de los bajos fondos parisinos.

incomparable. La vista carece hasta de paisaje; las escenas son meras fotografías tomadas contra un muro, como se fusila a la gente.

La película no ha sobrevivido, pero la Filmoteca de Cataluña guarda una copia de su argumento, un esbozo del diseño de los rótulos, la hoja del plan de rodaje y varios fotogramas, disponibles en su página web¹⁷. El guion corrió a cargo del periodista Rafael Marquina (1887-1960) y la protagonizaron Elisa Beltrán (Preciosa) y Gerardo Peña (Andrés) (Seguin, 2015: 256).

- B) *La gitanela* (Louis Feuillade, 1914). Seguin (2015: 250-253) arguye que esta adaptación se trata en realidad de una superchería surgida de la confusión entre: a) el título español de otra película de Feuillade –*L’enfant de la roulotte* (1914)– que coincidía con el de la primera de las *Ejemplares* (aunque sus tramas no tengan nada que ver); b) un guion anónimo, jamás rodado, de la casa Gaumont que trasladaba, esta vez sí, *La gitanilla* cervantina¹⁸; y c) una película del mismo Feuillade de ambiente gitano que en francés se llamó *La gitanela* (1914), mientras que en España se estrenó como *Pepita la Gitana*. La huella del relato cervantino sobre esta última se deduce de una serie de elementos comunes: “la atmósfera gitana, las relaciones interclasistas, la huida, el homicidio... pero [dichos atributos] también pertenecen a la tradición de la representación del mundo gitano y a la españolada” (Seguin, 2015: 255). El investigador galo añade que “por falta de rigor, tanto la historiografía española como la francesa han ido modificando las cosas hasta cometer varios errores sobre los títulos y la paternidad de las diferentes películas” (Seguin, 2015: 254), lo cual cristalizó en un cadáver exquisito inspirado por Cervantes y dirigido por Feuillade.
- C) *Arlequines de seda y oro / La gitana blanca* (Ricardo de Baños, 1919 / 1923). Si bien su pertenencia a este corpus puede cuestionarse, Bentley (2008: 24) opina que “it is a full melodrama set against the Moroccan military campaign, blending Cervantes’s short story *La gitanilla* (*The Gypsy Girl*) welded to a bullfighting plot including telltale birthmarks at the end to confirm identities”. Ricardo de Baños (1882-1939) se formó en Gaumont y fundaría en España, junto a su hermano Ramón, la productora Royal Films a instancias, como su nombre deja entrever, del mismísimo Alfonso XIII. A su

¹⁷ <<https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/1091>> [19 de mayo de 2020].

¹⁸ Puede leerse una transcripción del libreto en Seguin (2015: 271-277).

estudio se atribuyen las primeras películas porno de nuestro país (González-Linares, 2016: s.p.)¹⁹. De Baños estrenó en 1919 *Arlequines de seda y oro*. Con 5000 metros de longitud y un montaje de más de cuatro horas, probablemente fuera su filme más ambicioso (González López, 1997: 44). Se estrenó dividido en tres partes: *El nido desecho*, *La semilla del fenómeno* y *La voz de la sangre*. El débil vínculo con la novela cervantina radica en su planteamiento: el conde de Rosicler cree descubrir que su mujer le ha sido infiel y, desesperado, decide entregar sus hijos a un grupo de gitanos asentados en los alrededores de su mansión. Al enterarse, su esposa muere del disgusto. Cuando el noble se percató de su error, intenta recuperar a los críos sin éxito. Los gitanos internan al niño en un hospicio, donde crecerá hasta convertirse en el famoso torero Juan de Dios (Asensio Rodríguez). La pequeña, en cambio, se adapta a la perfección a su nueva vida. Pronto hace suyas las costumbres de su entorno y terminará siendo conocida como la célebre cantante Raquel (Raquel Meller). Pasados los años, los hermanos se encuentran y, sin reconocerse, creen haberse enamorado. Hay, sin embargo, una fuerza invisible que les impide vivir su idilio. Gracias a una marca de nacimiento, su padre, admirador de ambos artistas, los identifica y les desvela la verdad sobre su origen. Debido al éxito cosechado por la actuación de Raquel Meller, en el que fue su debut en la pantalla, en 1923 Royal Films decidió montar una versión más breve que enfatizara el protagonismo de la actriz: *La gitana blanca*.

D) *La gitanilla* (André Hugon, 1923). Seguin (2015: 258) señala al respecto que

con el final de la I Guerra Mundial, los intercambios entre Francia y España se van a multiplicar [...]. España se va a poner de moda y el cinematógrafo lo va a reflejar. Entre los directores que van a mostrar un interés por España encontramos a André

¹⁹ “Tres de ellas han llegado hasta nosotros, rescatadas de su olvido en un convento por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, responsable de su restauración. Se trata de los filmes titulados *Consultorio de señoras*, *El ministro* y *El confesor*, todos ellos producidos en la década de 1920 y filmados en la ciudad de Barcelona. Si estas películas merecen el calificativo de pornográficas –o sicalípticas, como eran conocidas en la época– es a causa del sexo explícito contenido en ellas: *Consultorio de señoras* narra una serie de encuentros sexuales en la consulta de un ginecólogo; *El ministro* trata acerca de un caballero que acude a su esposa para que interceda por él ante un hombre del gobierno, para lo cual la mujer no duda en hacer uso de sus encantos; por último, *El confesor*, quizá la más interesante de las tres por sus implicaciones político-religiosas, nos muestra a un sacerdote manteniendo relaciones sexuales con su ama y dos feligresas. La trilogía es anterior a la aparición del cine sonoro y desconocemos si tenían algún tipo de acompañamiento musical” (González-Linares, 2016: s.p.).

Hugon, que [...] a pesar de tener una amplia carrera, [...] no ha dejado muchas huellas en las historias del cine. Este “casi desconocido” nació en Argel en 1886 y se convirtió en uno de los directores más importantes de los años 20, estableciendo en cierto modo un puente entre Louis Feuillade y Marcel Pagnol.

Es notable la afición que sentía Hugon (1886-1960) por la cultura peninsular y, en concreto, por Miguel de Cervantes, pues no solo rodó *La gitanilla*, sino que también se propuso adaptar un *Don Quijote* que, finalmente, no realizó (Seguin, 2015: 259)²⁰.

Esta *Gitanilla* la protagonizaron Ginette Maddie, Jaime Devesa y José Durany²¹. El cineasta eliminó los personajes de Juana Carducha y de Alonso Hurtado e incluyó a Antonio, un gitano que intenta violar a Preciosa (Seguin, 2015: 261-263). Tampoco de esta cinta se ha salvado ninguna copia, por lo que no disponemos de más noticias. Se grabó en Francia, aunque no es descartable que algunas escenas se filmaran en España, y recibió mejores críticas que la de Gual. La entusiasta del *Imparcial* (3/10/1925: 6) rezaba:

Una nueva película de marca hispana, es decir, siempre un motivo de curiosidad y de esperanza, y muchas veces de temor. [...] Pocas veces hemos podido admirar aunados lo castellano de la manufactura con lo español del asunto. [...] Nos ofrecen la más española de las películas, sin españolismos ni españoladas. Delicada y fuerte, sentimental y picaresca, popular y castiza, *La gitanilla* del inmortal Cervantes cobra vida corpórea integrándose de un modo fehaciente y tangible al grupo de las más grandes creaciones del arte español.

No correría la misma suerte en Francia:

La Gitanilla est un film raté. Porter à l'écran une action qui se déroule dans des cadres espagnols est une entreprise coûteuse, surtout lorsque cette action exige la reconstitution d'une époque disparue. M. André Hugon qui est économe –et qui a bien raison de l'être– n'a pu faire pour *La Gitanilla* la dépense d'argent et de temps qui aurait été indispensable. La troupe masculine sent, elle aussi, l'improvisation: celui d'une vieille bohémienne,

²⁰ Hugon dedicó por lo menos cuatro películas a nuestro país: *Rose de Grenade* (1921), *Fille de rien* (1921), “estudio de costumbres españolas”; *La réponse du Destin* o *L'homme des Baléares (El Jefe político)*, “intriga política sacada de una novela transpirenaica”; y, por supuesto, *La gitanilla* (Seguin, 2015: 259).

²¹ La primera empezaba su carrera y acababa de interpretar el papel de Fuensantica en *Aux jardins de Murcie* (1923), mientras que Devesa, “de origen argentino, había empezado su carrera en Italia antes de volver a América”, donde figuraría como actor secundario en numerosas películas de Gardel, y Durany “era un actor confirmado que había empezado su carrera en 1909” (Seguin, 2015: 261).

buriné avec art par Mme. Bérangère, et celui d'une jeune gitane –la Gitanilla– que Mlle. Maddie nous présente charmante, mais charmante à la façon d'une jeune échappée de la place de Pigalle, ce qui est un peu trop inattendu (*Le petit journal*, 18/04/1924: 4).

- E) *The Bohemian Girl* (Harley Knoles, 1922). No parte directamente del relato cervantino, sino del libreto de Alfred Bunn para *The Bohemian Girl*. Esta ópera, compuesta por William Balfe y estrenada en Londres en 1843, sentó un éxito sin precedentes en el mundo anglosajón, del cual se hicieron eco los periódicos norteamericanos²². Por ejemplo, *The Deadborn Independent* (Christmas, 18/06/1921: 11) informa de que, durante una de sus representaciones, una multitud de entre cinco mil y diez mil personas se arremolinó frente a la puerta del auditorio para conseguir una localidad incluso cuando ya se habían agotado las entradas; y según *The Bismarck Tribune* (22/09/1926: 6), “the story of *The Bohemian Girl* is probably known to every school child in the country”. No sorprende, entonces, que el británico Harley Knoles (1880-1936) recuperara la historia para un largometraje de 70 minutos, de los cuales hoy perviven 40²³.

En la ópera, Bunn combina el relato cervantino con *La Gypsy* (1839), un ballet-pantomima de Vernoy de Saint-Georges, y la novela *Thaddeus of Warsaw* (1803) de Jane Porter (Pérez Fernández, 2016: 34-35)²⁴. La película sigue al pie de la letra este libreto, que se aleja lo suyo de la peripecia de Preciosa: el conde Arnheim gobierna la ciudad de Presburgo, donde reside con su hija Arline tras la muerte de su esposa. Un día la niña sufre la embestida de un ciervo y es salvada por el joven Thaddeus. El héroe es un noble polaco que ha huido de las represalias del emperador austrohúngaro en su país. Al llegar a Presburgo, dará con un grupo

²² “Para algunos es un melodrama; *grand opéra* para otros; y no falta quien la considera una *ballad-opera*. Para nosotros, *The Bohemian Girl* es una ópera en toda su dimensión. Los diálogos, en su mayor parte, están insertos en fragmentos orquestales a modo de música incidental, compuestos para la obra como teatro que es; en la partitura figura la expresión ‘*melodramatic music*’” (Pérez Fernández, 2014: 34).

²³ Disponible en *Youtube*: <<https://youtu.be/crkNKwmw9yU>> [21 de mayo de 2020].

²⁴ *The Bohemian Girl* no sería el único espectáculo musical basado en la primera de las *Ejemplares*. Como recuerda Pérez Fernández (2014: 44), “dos personajes cervantinos van a ser tratados en la Europa del siglo XIX: Don Quijote y la gitana Preciosa. De esta última se ocuparon autores como Weber en su ópera [...] *Preciosa* (1829), *Donizetti* en *La Zingara* (1822), Ruggero Manna y Antonio Smareglia en sus dramas líricos *Preziosa* (1845 y 1879, respectivamente)”.

de gitanos cuyo líder, Devilshoof, le propone unirse a su caravana. La identidad de Thaddeus permanece oculta hasta el final, por lo que el conde cree que el hombre que ha evitado la muerte de su hija es un gitano. Sin importarle su baja alcurnia, y en agradecimiento por su heroicidad, invita a Thaddeus a un banquete, al que este acudirá acompañado de Devilshoof. La velada transcurre con normalidad hasta que Arnheim propone brindar en honor del emperador. Los cíngaros se niegan y comienza una disputa que acaba con Devilshoof en el calabozo del castillo. El prisionero logra escapar y, como venganza, se lleva consigo a Arline.

La niña crece sin recordar su procedencia y Thaddeus la cuida como si fuera su propia hija. Pronto surgirá el amor y se prometen. Su relación enojará a la reina de los gitanos, prendada a su vez de Thaddeus. Pasan doce años desde el rapto hasta que los calés vuelven a Presburgo. Es allí donde algunos miembros del clan se topan con el primo de Arline, Florestein, y lo atracan, arrebatándole un valioso medallón, obsequio del emperador, que regalarán a la jerarca del campamento. Esta, a su vez, se lo cederá a Arline, fingiendo amabilidad para que acusen del robo a la protagonista. Dicho y hecho: Florestein descubre en una feria la alhaja en el cuello de la joven y se la lleva arrestada al castillo de su tío, a la sazón padre de Arline. La anagnórisis se desprende del nombre de la muchacha, que recobrará por fin su identidad²⁵. Después, revelará a su progenitor su deseo de casarse con Thaddeus, aspiración que el conde Arnheim rechaza hasta que se descubre el verdadero origen del aristócrata polaco.

La película pasó sin pena ni gloria, lo cual resulta extraño si consideramos el triunfo de la ópera –que en los años veinte todavía era un reclamo para los teatros– y el plantel del que dispuso: Gladys Cooper e Ivor Novello dieron vida a los protagonistas. Además, los créditos nos ofrecen un dato de interés: fue el primer trabajo como asistente de dirección del austriaco Josef von Sternberg (1894-1969), que luego acabaría optando al Óscar a Mejor Director en dos

²⁵ Quizá este sea el cambio más significativo. En la versión de Bunn, el conde reconocía a su hija por una cicatriz que la herida del ciervo le dejó en un brazo (Pérez Fernández, 2016: 40). El recurso de la ópera se acerca más al cervantino, ya que los padres de Preciosa la reconocían al mirar “si tenía debajo de la teta izquierda una señal pequeña, a modo de lunar blanco, con que había nacido, y hallóle ya grande, que con el tiempo se había dilatado. Luego, con la misma celeridad, la descalzó, y descubrió un pie de nieve y de marfil, hecho a torno, y vio en él lo que buscaba, que era que los dos dedos últimos del pie derecho se trababan el uno con el otro por medio con un poquito de carne, la cual, cuando niña, nunca se la habían querido cortar por no darle pesadumbre” (Cervantes, 2013: 101).

ocasiones (*Marruecos*, 1931; y *El expreso de Shanghái*, 1932). No se nos escapa, empero, que el cine mudo no era el mejor destino para una obra que se caracterizaba sobre todo por la música. De ahí que los afiches invitaran a las orquestas locales a acompañar las imágenes con los temas más célebres de Balfe: “All or any part of the opera *The Bohemian Girl* can be used as accompaniment without paying license. There is a remarkable opportunity for one of your big local singing organizations to put on for you the musical accompaniment of this picture”.

A juzgar por el metraje superviviente –desde el cautiverio de Devilshoof en adelante–, *The Bohemian Girl* es un filme ameno, con una cuidada ambientación y no exento de planos memorables. Destaca la escena en que Arline le cuenta a su amado el sueño de una vida anterior. En la ópera, este era el momento en el que sonaba el aria *I Dreamt I Dwelt in Marbel Halls*, su corte más conocido (Pérez Fernández, 2016: 38)²⁶. En la película el título de la canción aparecerá puesto en boca de Arline, y la cámara hace un *flashback* que nos conduce hasta los salones de mármol evocados por la joven, los cuales se intercalan con los románticos primeros planos de los enamorados. En segundo lugar, llama la atención el ritual de compromiso entre Thaddeus y Arline: los solemnes rostros de los novios contrastan con los de los asistentes a la ceremonia y los planos generales del asentamiento gitano, profusamente decorado.

- F) *The Bohemian Girl* (James W. Horne, Charley Rogers, 1936). La adaptación muda de la ópera de Balfe no fue un gran éxito, pero, ya que *The Bohemian Girl* seguía triunfando en los escenarios, no tuvo que pasar mucho tiempo antes de que la revisitaran, esta vez ya en el sonoro. Dos hombres la dirigieron, James W. Horne (1881-1942) y Charley Rogers (1887-1956), y otros dos la protagonizaron, Stan Laurel y Oliver Hardy, o, como se les conoce en España, el Gordo y el Flaco. El estreno de los “reyes de la risa”, producido por la Metro-Goldwyn-Mayer, fue más celebrado que el de Knoles:

The Laurel and Hardy feature-length comedy, *The Bohemian Girl*, will be the Saturday attraction next week at the Imperial. Based on the world-famed Balfe operetta, with its superb musical score intact, *The Bohemian Girl* is said to be by far

²⁶ “[Esta] aria tiene su lugar en el cine, bien completa o en una breve referencia: [...] *Dragonwyck* (Joseph L. Mankiewicz, 1946), *The Glenn Miller Story* (Anthony Mann, 1954), *The Age of Innocence* (Martin Scorsese, 1993), *The Butcher Boy* (Neil Jordan, 1997); también aparece citada en dos cuentos de James Joyce (*Eveline* y *The Dead*), en su obra *Dubliners*, y en *Finnegans Wake*” (Pérez Fernández, 2014: 46).

the finest comedy in which the Kings of Laughter have yet appeared (*The Roanoke Rapids Herald*, 26/03/1936: 23).

Pero este texto promocional mentía respecto a la conservación de la música. La trama sufre tantas mudanzas que apenas pueden salvarse un par de los temas compuestos por Balfe: el personaje de Thaddeus desaparece por completo y el argumento se simplifica para cederle espacio al *slapstick*. La pequeña Arline, en este caso, no será atacada por ningún ciervo. En su lugar, la mujer de Ollie, que desprecia al conde Arnheim, secuestra a la niña sin prevenir a su marido. Más tarde los abandonará a ambos para huir con su amante. El dúo de cómicos cuidará de ella con ternura y dedicación. Ya adulta, la muchacha, sin saberlo, dará un paseo hasta las puertas de su vieja casa, donde escuchará el canto melancólico de su padre. Los guardias que la ven merodear por el castillo la arrestan y el conde ordena que la azoten. Finalmente, el padre la reconocerá gracias a un medallón que le entregó de niña.

Como ejemplo del espíritu de la película, valga citar el fragmento dedicado a *I Dreamt I Dwelt in Marble Halls* que, por supuesto, no se quedó fuera del repertorio. Lo interpreta Arline (Julie Bishop) y la cámara envuelve el momento en un halo romántico. Ollie la oye con emoción. Stan, por su parte, aprovecha para tomarse el desayuno que su amigo, ensimismado por la voz de su hija, descuida. Todo en esta película se supedita al humor. No en vano, los mismos títulos de crédito la presentaban como “a comedy version of *The Bohemian Girl* opera by Balfe”.

- G) *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940). El madrileño Fernando Delgado de Lara realizó una última versión de esta novela. Tampoco en este caso sobrevivió ninguna copia, pero probablemente se trate de la cinta con mayor repercusión en su día, ya que gozó de un presupuesto holgado: 1.226.595 pesetas (Cabero, 1949: 438). Protagonizada por Estrellita Castro (Preciosilla) y Juan de Orduña (Andrés), al parecer el guion de Antonio Guzmán Merino “seguía literalmente la acción de la novela según el argumento publicado en la colección *La Novela Semanal Cinematográfica* en mayo de 1940” (Nieto Jiménez, 2012: 179). Las diferencias respecto al texto base son mínimas:

En [el relato] es un teniente el que invita a Preciosa a bailar y cantar en su casa para complacer a su mujer, y no será hasta unos días después cuando, de camino las gitanas a Madrid de buena mañana, se produzca la aparición en escena de don Juan de Cárcamo declarando su amor a Preciosa. En la novela, don Juan de Cárcamo y el

paje conocen a la gitanilla en momentos y lugares distintos, y ambos hombres no coincidirán e intimarán hasta más adelante, después de la llegada del paje una noche al aduar de los gitanos. Y cuando la abuela gitana confiesa el secuestro de la gitanilla y entrega las pruebas de ello, el corregidor y su mujer están juntos en la novela. Por último, si en la película don Juan / Andrés es absuelto de los cargos por la confesión que el paje arranca de la mesonera Juana, en la novela el paje Clemente desaparece tras la detención de Andrés y ya no interviene más y solo será en el párrafo final cuando se diga que Juana Carducha confesó su maquinación para culpar injustamente al gitano Andrés (Medina Díaz, 2017: 614).

Los críticos que tuvieron ocasión de verla no parecen muy convencidos por el resultado. Quesada (1986: 38) arguye que

Si la presentación ambiental resulta espléndida, no ocurre lo mismo con el ritmo cinematográfico, excesivamente lento, y con la construcción de escenas y situaciones faltas de rigor y naturalidad. Por otra parte, resulta muy poco convincente Juan de Orduña, galán ya maduro en exceso, que personifica al joven caballero Juan de Cárcamo, y Estrellita Castro hace una “Preciosilla” muy convencional, que canta unas coplas andaluzas bastante ramplonas. La película tiene su punto flaco precisamente en el hecho de estar subordinado el texto al lucimiento de Estrellita Castro, muy en su papel de diva del baile y el cante andaluz adulterado.

Lo mismo opinó Gómez Mesa (1978: 77), pues el film, envuelto “en los atractivos externos de la superproducción –[con] escenografía del manchego Enrique Alarcón y figurines de Manuel Comba y Eduardo Torre de la Fuente–, carecía de esa gracia interna infundida por Cervantes a lo que es en sí un folletín con final feliz”.

2) *La ilustre fregona*. El interés por la historia de Constanza –que carece del sustrato folklórico de *La gitanilla*– fue más débil en España y nulo lejos de nuestras fronteras. Sin embargo, durante los años veinte, experimentó una suerte de *revival* que hizo que los hermanos Ángel y Rafael Zomeño la escogieran para su primer y único largo, y que un tal Francisco Carrillo Casado preparase su propia adaptación. No orillemos, además, que Rodríguez Marín publicó en 1915 una edición escolar de las *Ejemplares* en Espasa-Calpe (“Clásicos Castellanos”, *olim* “La Lectura”), tras haber dado a las prensas las de *El celoso extremeño* (1901), *Rinconete y Cortadillo* (1905) y *La ilustre fregona* (1917); coetáneas, a su vez, de las de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* (1912), a cargo de González de Amezúa. Y tampoco obviemos una pista clave: Rodríguez Marín no compiló los doce relatos del manco de Lepanto, sino solo la mitad. A saber: *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *El*

casamiento engañoso y *El coloquio de los perros*. Bonilla Cerezo (2013: 23) sostiene que

podemos ser tan mordaces como gustemos –de nada sirve– y abonar la quimera de que los allí impresos eran en realidad los “más vividos” por [Cervantes], habida cuenta de que tres de ellos [Rodríguez Marín] ya los había editado previamente. O incluso destilar todo el veneno para concluir que los dos últimos [*El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*] procedían de un “reciclaje” del trabajo de Amezúa. Luego aquellas “Ejemplares demediadas” por el erudito de Osuna apenas si sumaron un texto a los cinco que los colegiales del estreno del [siglo XX] poseían y hasta frecuentaban en formato cuarteado: *La gitanilla*, que el propio Rodríguez Marín hubo de anotar a lo largo de pocas tardes.

Además, en 1923 se publicó *El Mesón del Sevillano*, de Diego San José, obra basada en el texto barroco y luego adaptada como zarzuela por Jacinto Guerrero: *El huésped del sevillano* (1926)²⁷. Y por la misma época se estrenaba en España *The Ne'er Do Well* (Alfred E. Green, 1923), que, aunque no le debía nada al relato del complutense, fue distribuida bajo el título de *La ilustre fregona* (Seguin, 2015: 264). De igual modo, la octava de las *Novelas ejemplares*, una de las más sencillas y entretenidas de la colección, se antoja prima hermana de *La gitanilla*: las dos protagonistas son criadas –desconocen su verdadera identidad– en un entorno inferior al que les corresponde por su cuna; y las dos conservan su virtud pese a crecer en ambientes poco favorables. Por otra parte, se enamoran de ellas un par de caballeros (Juan de Cárcamo y Tomás de Avendaño) que pasarán por alto la humildad de su aparente condición. Son los mismos con los que acabarán desposándose tras revelarles su nobleza. Y no olvidemos que Preciosa resulta llamarse en realidad Constanza, igual que la mesonera.

Todo esto debió influir en que *La ilustre fregona* fuera la segunda de las *Ejemplares* más filmada durante el periodo mudo:

A) Como adelanté, la BNE atesora el argumento de una versión de *La ilustre fregona* firmada por Francisco Carrillo Casado (Talleres Gráficos de Rafael G. Menor, Toledo, 1926). González de Amezúa (1982: 324) afirmó que la película llegó a ver la luz en 1925, pero no hay noticias en prensa de su estreno; es por ello que me inclino a pensar que el guion, impreso en 1926, no llegó a materializarse y que el cervantista confundió la trama de Carrillo Casado con la cinta

²⁷ Se hicieron dos adaptaciones de esta pieza del denominado “género chico”: la película *El huésped del sevillano*, la dirigida por Enrique del Campo (Méjico/España, 1939); y en 1969 otra de Juan de Orduña (el galán de *La gitanilla* de Delgado) para la televisión.

de Armando Pou de 1927²⁸. En la portada del ejemplar de la BNE, además, figura la rúbrica de su autor, por lo que debió ser de su propiedad.

Esta *Ilustre fregona* apenas presenta cambios respecto a la novela. El tiempo aparece dividido en tres “épocas” que se van intercalando. La primera corresponde a la violación de la madre de Constanza; su estancia en el Mesón del Sevillano, donde da a luz; su muerte y el instante en que don Diego de Carriazo se entera de que tiene una hija. La segunda abarca la peripecia de Carriazo hijo como pícaro independiente (punto de partida en Cervantes). Por último, la tercera y principal comprende desde la huida de Tomás y Carriazo hasta el feliz desenlace. Parece que Carrillo Casado tenía planeado rodar en las distintas ciudades por las que se mueven los personajes (Burgos, Madrid, Sevilla, Zahara, Valladolid, Illescas y Toledo), ya que describe con detalle lugares célebres de estos municipios: “emprende la marcha hacia Madrid a donde se llega; se hospeda en una posada de la Cava Baja [...]; al día siguiente sale y se encamina a las Vistillas” (p. 3); “sale a ver la ciudad y cerca de la Torre del Oro se reúne con unos cuantos golfos y gitanos” (p. 4); “Llega a Zahara y allí se reúne con la picaresca en la playa” (p. 4); “Llegan a Toledo, entrando en la ciudad por la puerta de Bisagra; llegan a Zocodover y se dirigen al Mesón del Sevillano” (p. 6).

Lo más llamativo probablemente sean las recreaciones de aquellas escenas que en Cervantes se conocían por boca de otros personajes. Es el caso de todos los eventos que Carrillo Casado engloba en la “primera época”, los cuales irrumpen en el film a modo de *flashbacks*. Por lo demás, se menciona que Carriazo, que en el texto nunca tuvo interés por el otro sexo, “requiebra a las mozas que encuentra al paso” (p. 3), y también parece que Avendaño corteja a Constanza de manera más insistente. A su vez, cuando Carriazo es encarcelado por provocar la caída de un aguador que resultará herido de gravedad, Avendaño soborna a la víctima para que su amigo pueda abandonar el calabozo cuanto antes, un cambio gratuito que probablemente obedeciera a la aceleración de la trama.

²⁸ A este respecto, valdría considerar la mención en algunos lugares (Lázaro, 2017: 192) de un filme estrenado en 1927, bajo la dirección de Carlos Emilio Nazari, controvertido autor de origen chileno con residencia en Sevilla (ver Utrera Macías, 2000). No obstante, tampoco la prensa se hizo eco, ni parece que la produjera el estudio del araucano (Film Nazari). Todo ello invita a conjeturar que se concibió a partir de la fusión de *La ilustre fregona* de 1927 rodada por Armando Pou e *Historia de un taxi*, largometraje de Nazari proyectado ese mismo año y que, por su cercanía en los catálogos del cine mudo español, alguien debió de confundir.

B) Otros creadores también poco conocidos se sintieron atraídos por la historia de la fregona de Toledo. En 1927, los hermanos Zomeño financiaron el único título de su productora, *Venus Film Española*. Su idea inicial era idéntica a la que tuvo Adrià Gual trece años antes: hacer una serie de doce películas basadas en las *Novelas ejemplares*. Pero su proyecto, igual que el del catalán, no prosperó. Tampoco fue aplaudida por el público, y la crítica, aunque supo valorar el esfuerzo, no quedó demasiado convencida:

Los hermanos Zomeño han realizado una labor superior a sus fuerzas, teniendo en cuenta la escasez de elementos técnicos con que contamos para filmar una obra de época. Por este solo hecho merecen dichos señores nuestro aplauso y consideración, porque su esfuerzo no ha sido nulo, antes bien, entretenido e interesante. Claro es que la película no está exenta de lunares [...]; [...] para primer intento, de sobra lo han hecho (*El heraldo de Madrid*, 28/03/28: 5).

Digno de aplauso es el gesto de los hermano[s] Zomeño al llevar a la pantalla una de las obras más populares del glorioso manco. Y mucho más tratándose de obras de época, en las que forzosamente se han de encontrar miles de obstáculos difíciles de vencer por la escasez de elementos con que en España contamos hasta la fecha para confeccionar buenas películas. Así y todo, han hecho todo lo posible por conseguirlo, presentando infinidad de decorados de gran autenticidad, entre los que destacan el famoso mesón del Sevillano, en Toledo. Igualmente fue cuidada la vestimenta de la época, con sus usos y costumbres; [...] [y la] perfecta interpretación [...], [destacando] la señorita Muniaín y Ángel Zomeño [...]. Pudiéramos apuntar algunos defectos; pero estos sus mismos realizadores los habrán visto [...], y son hijos de la inexperiencia [...] (*El Liberal*, 01/04/28: 2).

Poseemos poca información sobre los participantes en este filme; tanto que “parece haber sido fruto de una colaboración entre ociosos y creativos fantasmas” (Aranda Arribas, 2018: 108). La mayoría de actores (Margarita Aizcorbe, Juan Romero, José Caballero, José Jiménez y Encarna Gutiérrez), incluidos los protagonistas (Mary Muniaín y Ángel Zomeño), no hicieron más largos. Mientras que uno de los fraternos productores, Ángel, interpretó uno de los papeles principales, el otro, Rafael, se encargó de la decoración. El director fue Armando Pou (1895-1930), reconocidísimo operador de cámara de origen portorriqueño que solo firmó seis títulos como autor: *Gitana cañí* (1917), *La ilustre fregona* (1927), *Los lagarteranos* (1928), el cortometraje *La fórmula del doctor Nap* (1921) y los documentales *La nueva España* (1921) y *Las Hurdes, país de leyenda* (1922).

Los fragmentos que han quedado apenas rescatan diez minutos de un largo que en su momento debió de sumar alrededor de

cuarenta (2200 metros de celuloide). Las secuencias aparecen desordenadas en la copia de la Filmoteca Española. Se aprecia la encomiable reconstrucción del Mesón del Sevillano, algunos exteriores, la anagnórisis y el compromiso final de Avendaño y Constanza, que despiden al público caminando por un jardín en flor, visiblemente enamorados. El hijo del corregidor es objeto del mayor reajuste, ya que se convierte en un figurón. En suma, la cinta se muestra fiel a la trama cervantina y ciertos planos son deudores de la pintura costumbrista.

La pérdida del celuloide ha impedido abordar el resto de aspectos transpositivos. Con todo, este filme es el reflejo de un cine nacional todavía en pañales que luchaba por hacerse un hueco frente a las producciones de la meca hollywoodiense.

(3) *El celoso extremeño*. Para cerrar este epígrafe, mencionaré una producción que el tiempo ha envuelto en misterio: *Cantando llegó el amor*, musical argentino estrenado en 1938 que situaba *El celoso extremeño* en la actualidad²⁹. Tras la cámara se puso James Bauer (1884-1940), director alemán que abandonó su país huyendo del nazismo. Se afincó primero en España, donde trabajaría para los estudios Orphea de Montjuïc, o al menos ese era el plan un mes antes del *putsch* del general Franco (*L'Instant*, 4/06/1936: 5), pues de la película que le trajo a nuestro país y que iba a llevar por título *Bimbo Bimbo* nada más se supo³⁰. Sí rodó ese mismo año *No*

²⁹ España Arjona (2018) ha rastreado la influencia de esta novelita en *La viuda valenciana* que Francisco Regueiro dirigió para *Las pícaras* (1983). El argumento de Cañizares sirvió en el capítulo como “tabla de salvación de un proceso creativo bloqueado” y fuente de material para el primer acto televisivo, para la configuración del carácter de algunos personajes, para algunos diálogos y por su potencial simbólico (España Arjona, 2018: 687).

³⁰ “Al estallar la Guerra Civil, los estudios fueron intervenidos por la CNT: ‘Pero eso no supuso que se hicieran películas revolucionarias salvo algunas excepciones –como *Barrios Bajos* (Pedro Puche, 1937)– y eso fue así porque Elías se encargó de que la mayoría de las películas fueran comerciales y se alejaran de los ideales’, concretó [Esteve] Riambau [director de la Filmoteca de Catalunya]. Un tipo de cine que, además, era el preferido de un público que, pese a los tiempos de guerra, llenaba las salas que ofrecían programas dobles a los que sumaban el noticiario y un espacio de dibujos animados. Los estudios sufrieron un incendio en febrero de 1936 aunque en aquella ocasión sobrevivieron a las llamas y la producción se reanudó. Pasada la Guerra Civil, los estudios volvieron a la propiedad privada y reanudaron los rodajes de películas. A lo largo de sus 30 años de existencia, en los Orphea se rodaron 150 largometrajes. Entre ellos *María de la O*, que dirigió el propio Elías en 1936; *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), con Sara Montiel; *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1938) y la última de ellas *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962), poco antes de que el fuego destruyera los estudios y que el pabellón desapareciera del recinto ferial de Montjuïc” (Cía, *El País*, 28/11/2018: s.p.).

me mates, sátira del género policíaco con guion de José Feijóo³¹. Después, viajó a Sudamérica, donde se hizo cargo de *Paraguay, tierra de promisión* (1937), *Cantando llegó el amor* (1938), *Explosivo 008* (1940) –su último largometraje–, y el corto *El misterio de la dama gris* (1939)³². Para Manrupe y Portela (2001: 87), la transposición cervantina de Bauer es una “comedia musical por debajo de un nivel aceptable”. Contó con las actuaciones principales de Agustín Irusta Olazábal, figura insigne del tango, y de la joven Perla Mux.

Tras el estreno en 1940 de *La gitanilla* de Fernando Delgado –el título más reciente de los aducidos hasta el momento– las *Novelas ejemplares* no regresaron al cine, y todavía habrían de transcurrir otros veintitrés años para que los españoles pudieran disfrutarlas desde los salones de sus hogares.

³¹ “Las primeras noticias acerca de la existencia de esta ‘tragicomedia de gánsters, medio en serio, medio en broma’, proceden de una gacetilla publicitaria enviada a la prensa en junio de 1935, donde se menciona el nombre de su director y de cuatro actores, y se hace saber que ha quedado concluida (junio de 1935) en los estudios Orphea. Otra gacetilla similar difundida un mes después lleva el membrete de la empresa valenciana PCE, la cual figura como editora de la película en la lista de material de Castilla Film, propietaria de la exclusiva de su distribución en la zona centro. No obstante, en una biografía del empresario Daniel Falcó publicada en el diario *El Pueblo* (22 de mayo de 1936), se especifica que *¡No me mates!* había sido ‘adquirida’ por el PCE, parece ser que sólo para la región de Levante. Aclarado este punto, es preciso señalar que en los anuncios oficiales (programas de mano) va impresa la inscripción ‘Orphea Film presenta...’, lo cual difumina aún más las posibles dudas que pudieran mantenerse al respecto de a quién atribuir la producción del film de James Bauer. El esquema argumental básico de *¡No me mates!* y cierta parte de su metraje, bien fueran planos sueltos o secuencias completas, pertenecían en realidad a *El último día de Pompeyo*. Con la incorporación de escenas nuevas –entre ellas, todas las interpretadas por Mapy Cortés y Conchita Ballesteros– y el rescate selectivo de las antiguas, James Bauer encontraría el modo de dar salida a un trabajo inédito por un razonable coste suplementario, aunque la escasa calidad del producto resultante lo hiciera únicamente apto para sesiones de programa doble en salas de reestreno. En cuanto a Francisco Elías, si tuvo conocimiento de la operación, cabe suponer que de alguna forma sería compensado por borrarla de su memoria y, a la postre, también de sus memorias. Y es que el análisis comparado de *Tatave se marie!...* con fotos fijas de *¡No me mates!* y con las situaciones descritas en la relación de cortes de censura efectuados en 1939 no deja lugar a dudas sobre la naturaleza híbrida de este film” (Fernández Colorado y Cerdán, 2002: s.p.).

³² <https://www.imdb.com/name/nm0061850/?ref=tt_ov_dr> [22 de mayo de 2020].

Las *Novelas ejemplares* en la pequeña pantalla

La colección de Cervantes gozó de una segunda Edad de Plata entre los sesenta y los ochenta del pasado siglo, esta vez en la televisión. No resulta azaroso que

se [haya] puesto de manifiesto, como siempre se ha hecho con el beneficio que supuso el teatro para el cine, la oportunidad del teatro para la televisión, su papel en el desarrollo de un lenguaje televisivo en favor de cobertura de programación que el teatro hizo a la televisión española cuando esa aún no estaba desarrollada como hoy la conocemos (Guarinos, 2003: 73).

Radiotelevisión Española emitió durante aquellas dos décadas una notable variedad de espacios orientados a toda la familia. La divulgación cultural ocupaba entonces un lugar privilegiado en su agenda de entretenimiento; por ello, las series inspiradas en obras literarias representaron una lucrativa baza. El *prodesse et delectare* del Medievo imperaba en la parrilla, lo cual brindaba a los responsables de la Primera cadena la oportunidad de dignificar una programación que pronto demostró su impronta sobre la ciudadanía. Fue en el marco de los seriales literarios donde los trasvases de las *Ejemplares* se manifestarían con mayor pujanza: *Novela* (1963-1978), *Hora 11* (1968-1974), *Ficciones* (1971-1981), *Los libros* (1974-1977) o *Las pícaras* (1983).

1) *La ilustre fregona*. Si Preciosa fue la reina de la pantalla grande, en la pequeña le disputó el trono Constanza, quien, gracias al nuevo medio, se apuntó tres tantos:

- A) *La ilustre fregona* (*Novela*, Pedro Amalio López, 29/04/1963). El relato de Constanza constituyó el texto base de la primera adaptación televisiva de las *Ejemplares*. Dirigida por Pedro Amalio López, con guion de Carlos Muñiz, lamentablemente también se ha perdido. La protagonizaron Gemma Cuervo (Constanza), Francisco Morán (Tomás) y Roberto Llamas (Diego). Destacaba, asimismo, Florinda Chico en el papel de la Argüello. Formó parte de *Novela del lunes* (1963-1978), programa de sobremesa que adaptaba en capítulos dramáticos de una hora grandes novelas universales. Con el tiempo, el éxito de la serie hizo que se ampliara a los cinco días laborales, pasando entonces a llamarse *Novela* y ofreciendo historias, en tandas de cinco capítulos, que en ocasiones alcanzaron

la veintena³³. Dentro de este formato se estrenaría otra versión del mismo relato en 1978, como veremos enseguida.

- B) *La ilustre fregona (Hora 11, Luis Sánchez Enciso, 20/07/1973)*³⁴. La cadena nacional emitiría a principios de los setenta un nuevo teledrama en el marco de *Hora 11*, espacio de la segunda cadena (UHF) que transponía novelas de diversa índole. Guarinos (2010: 113) subraya que fue uno de aquellos espacios de teatro grabado que “se convirtieron en laboratorios de experimentación donde importantes realizadores [filmaron] las obras más arriesgadas de toda su carrera”. Sin embargo, en este medimetraje sobre *La ilustre fregona* ni la dirección resulta novedosa ni tampoco acusa una factura del todo teatral. Almudena Cotos encarnó a Constanza, Rafael Guerrero a Avendaño y Félix Dafauce al pícaro Carriazo. He aquí de nuevo un episodio que no se distancia de la novela, rodado con elegancia y escrito con corrección, pero sin ningún mérito en concreto. Vemos, eso sí, una Constanza mucho más abierta a las atenciones de Avendaño, que alimenta sus esperanzas con pequeños gestos, frente a la muy desdeñosa mesonera de Cervantes.
- C) *La ilustre fregona (Novela, Gabriel Ibáñez, 30/10/1978-03/11/1978)*. Teresa Rabal dio vida a Constanza, Emilio Gutiérrez Caba encarnó a Tomás de Avendaño y Luis Varela a Diego de Carriazo. Dirigida por Gabriel Ibáñez y reescrita por Antonio Cotanda, se incluyó en la mencionada *Novela*, dividida en cinco capítulos de unos veinte minutos de duración. Solo han perdurado los dos últimos. En este par de entregas observamos que la trama sufrió diversas metamorfosis. La más notable es que Avendaño y Constanza parecen haber iniciado una relación. La fregona interpretada por Rabal hace gala aquí de un fuerte carácter que jamás asomó en su homónima literaria. Por otro lado, se crean dos historias paralelas que desarrollan una “telecomedia de enredo”. Las protagonizan Dorotea (Marta Puig), hija del corregidor, una noble apicarada que seduce a Carriazo; y el hermano de esta, Perico (José Franco), que se

³³ Según García de Castro (2002: 32), “con este nuevo formato [...] se pretendió trasladar a televisión las normas del serial radiofónico para montar un capítulo diario y poder emitir una novela a la semana”.

³⁴ Disponible en la web de RTVE: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/hora-11-ilustre-fregona/4673454>> [23 de mayo de 2020].

ve envuelto en un misterioso idilio con Cristina (Flora María Álvaro), la hermana de Avendaño³⁵.

2) *La gitanilla*. Solo se hizo una versión en 1970, también para *Novela* (13-17 de abril), a cargo de Manuel Aguado. El guion lo escribieron Rodrigo Rubio y Rosa Somá. La Preciosa televisiva tuvo el rostro de Tina Sainz, y Luis Valera se puso en la piel de Juan de Cárcamo. Durante sus cinco capítulos, Aguado pretendió recrear el costumbrismo de Cervantes, aunque no salió demasiado airoso. Prueba de ello son los bailes que se repiten en todas las entregas y que no traspasan el umbral del artificio.

Además, esta gitanilla, que predica discreción al tiempo que rezuma soberbia, no logra ganarse la simpatía del público. Tampoco encandila precisamente Juan de Cárcamo, insulso en exceso para enamorar a la cingara. En definitiva, Aguado fracasó en su intento de trasladar el espíritu del texto cervantino a la pantalla.

3) *El licenciado Vidriera*. En la televisión otras novelas acabaron con el monopolio que habían instaurado *La gitanilla* y *La ilustre fregona* en el cine. De hecho, no fue ninguna de ellas la que más veces apareció en la “caja tonta”, sino *El licenciado Vidriera*:

A) *El licenciado Vidriera (Nuestro amigo el libro*, Gerardo N. Miró, 1964). Esta primera versión estaba destinada al público infantil y contó con un guion de Eloy de la Iglesia. Poco más se sabe de este programa:

En 1964, à tout juste vingt ans, [Eloy de la Iglesia] commence à travailler pour la télévision nationale en tant que scénariste d'une série d'adaptation d'oeuvres littéraires pour la jeunesse intitulée *Nuestro amigo el libro*, destinée à promouvoir la lecture chez les enfants et les adolescents. Il signe le script d'une trentaine d'épisodes qui seront réalisés à Barcelone dans les studios de Miramar et diffusés entre le 2 mai 1964 et le 2 janvier 1965. Il s'agit de l'adaptation de contes (*El mago de Oz*, *Coralina la doncella del mar*, *El leñador y la muerte*, *La cabeza del dragón*, *Los candelabros de plata*...), de biographies romancées de personnages célèbres (*Se llamaba Cristóbal Colón*, *Guillermo Tell*, *El doctor Fleming ha visto amanecer*, *Treinta minutos con Francisco de Asís*, *A Schubert le tiemblan las manos*) ou encore d'adaptation d'extraits de chefs d'oeuvre de la littérature espagnole et universelle (*El licenciado Vidriera*, *La vida y el sueño de Segismundo*, *Un príncipe llamado Hamlet*, *David Copperfield*...). Trois de ces contes serviront de base à son premier long-métrage réalisé en 1966» (Montero, 2014: 36-37).

³⁵ Me encargo de esta adaptación y de la anterior en un par de trabajos en curso.

B) *Los hombres de cristal* (Novela, Fernando Delgado, 13/06/1966-17/06/1966). También estructurada en capítulos de veinte minutos, su director, Fernando Delgado, no debe confundirse con el madrileño que rodó *La gitanilla* en 1940. Este, en realidad, fue más conocido como actor televisivo, pero los responsables de TVE le instaron a hacer un cursillo de realización y acabó dirigiendo varios capítulos de distintos espacios de la cadena³⁶. El guionista Pedro Gil Paradela nos legó la más atípica de las relecturas de una novela ejemplar. La miniserie se ambienta en la NASA, en plena Guerra Fría. El protagonista, Thomas Wheel (émulo inglés de Tomás Rueda, encarnado aquí por Carlos Lemos), es un reputado científico que contribuye al avance norteamericano en la carrera espacial. Un buen día, su esposa, Helen (Luisa Sala) es secuestrada por los soviéticos. Tan trágico suceso provoca en el científico una manía transitoria que le hará creer que sus huesos se han cristalizado. La cura vendrá de la mano de la lectura de *El licenciado Vidriera* cervantino, que activa la catarsis del protagonista.

La escenografía de esta cinta, marcadamente teatral, y el guion, poco elaborado, hacen que la calidad se resienta de manera considerable. Sin embargo, hay que valorar la original idea de Gil Paradela, que explotó uno de los cauces hermenéuticos de la novela mejor desbrozados (Avalle-Arce, 1961; Dunn, 1973; Casalduero, 1974; Glannon, 1978; Forcione, 1982; Segre, 1990): la crítica al aislamiento intelectual del protagonista.

C) *El licenciado Rodaja* (*Ficciones*, Antonio Chic, 9/06/1973). Dirigido por el dramaturgo catalán Antonio Chic (1932-2016) y escrito por el polifacético Miguel Marías (1947), para los protagonistas de este capítulo se eligió a José Sancho (Rodaja) y Ángeles Moll (aquella "dama de todo rumbo y manejo" de la novela de Cervantes, bautizada aquí como Doña Sol). *Ficciones* (1973-1974), serie de evidente cuño literario, es de las que menos suerte han tenido: se hace difícil recabar noticias, y sus episodios, al margen de *El licenciado Rodaja*³⁷, no constan en la web de RTVE. Quizá esta sea

³⁶ Ver el capítulo dedicado a Delgado en *El actor y sus personajes* (Pedro Gil Paradela, 10/07/1981): <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/el-actor-y-sus-personajes/actor-personajes-fernando-delgado/4053498/>> [1 de julio de 2020].

³⁷ Disponible en la web de RTVE: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/ficciones-licenciado-rodaja/4642159/>> [23 de mayo de 2020].

la transposición en la que cobra más sentido la etiqueta de “dramático”, pues se grabó en un estudio con decorados rudimentarios y la narración abusa de los recursos teatrales. La sociedad que en la novela se mofaba del loco Vidriera aparece ahora convertida en un enigmático coro de albinos. La cámara muestra a veces planos psicodélicos que dotan a la cinta de un carácter aún más extraño. Los actores son traídos y llevados por el plató y el *atrezzo* se muda de un lugar a otro ante los ojos de los espectadores. En cuanto a la trama, lo más significativo es que el licenciado Rodaja (sintagma onomástico que nunca empleó Cervantes) constituye un nuevo tipo de Tomás: un colegial enamorado con miedo al compromiso³⁸.

D) *El licenciado Vidriera* (*Los libros*, Jesús Fernández Santos, 11/02/1974). Sin duda se trata de la más cuidada adaptación de una novela ejemplar y, decididamente, de la mejor entre los Vidrieras televisivos. La serie a la que pertenece, *Los libros* (1974-1977), fue dirigida por Jesús Fernández Santos, escritor y realizador del episodio que nos ocupa. La idea de este formato procede de la emisión gala *Les cent livres des hommes* (Claude Santelli y Françoise Verny, 1969-1973)³⁹ y cosechó numerosos aplausos en nuestro país. Traslataba obras de calibre y nacionalidades muy diversos. Destacaba, además, su talante didáctico, pues “lo más característico de la producción de los años de la Transición fue que no hubo reparos en presentar el tapiz pedagógico que envuelve las ficciones televisivas” (Palacio, 2001: 153). Así ocurre con *El licenciado Vidriera*, que comienza con una presentación de Alonso Zamora Vicente a la que acompañará una *voice over* que, de vez en cuando, interrumpe los hechos con función instructiva. En cuanto al contenido, lo más llamativo es que el guion de Carlos Vélez hibridó el relato cervantino con una reescritura de Azorín sobre el mismo: *El licenciado Vidriera visto por Azorín* (antes titulado *Tomás Rueda*, 1915). Pero hubo más añadidos, pues, para suplir la falta de acción y desarrollo de la novela, acudió a un par de diálogos de *El coloquio de los perros* en boca de otros personajes.

4) *Rinconete y Cortadillo*. La pareja de pícaros más famosa de las *Ejemplares* ocupó un doble lugar (o lugar y medio) en los anales de Televisión Española:

³⁸ Ver Aranda Arribas (2020).

³⁹ Ver Fernández (2010: 118-119).

- A) En 1968, Basilio Martín Patino (1930-2017) urdió la primera adaptación de esta novela junto con los actores Miguel Buñuel, Agustín García Calvo y Julia Peña (la Cariharta de el posterior telefilme de Miguel Picazo). Destinada a integrarse en la serie *Tradiciones y leyendas españolas* (luego titulada *Cuentos y leyendas*, 1968-1976), su rodaje se detuvo un día antes de su conclusión por orden de Manuel Fraga, que mandó requisar todo el material. Dejemos que sea el propio director quien nos relate tan extraño suceso:

El que se fijasen en mí en aquellas circunstancias los directivos de la televisión oficial me pareció algo tan excepcional que me propuse aprovecharlo haciendo algo apetecible sin que tuviera que desgastarme en las consabidas batallitas de la censura [...]. Me incliné por ello, muy cuidadosamente, hacia la picaresca del Siglo de Oro, tan sustanciosa, y, dentro de esta, elegí como la más apropiada la mirada de Cervantes [...]. Después de documentarme debidamente sobre aquel mundo que tanto me atraía escribí el guion siguiendo la técnica casi cinematográfica de Cervantes: extraer lo cotidiano de la materia artística sin tener que recurrir a lo inverosímil, a lo fabuloso, o a las aventuras de pasión extremadas. [...] Arropado en la dirección por José Luis García Sánchez y Bernardo Fernández, recurrimos a los amigos de la Escuela de Cine: Miguel Buñuel, Luis Ciges, Julia Peña, [...] o al favor particular del extraordinario actor Agustín García Calvo, catedrático entonces en paro por haber sido expulsado de la universidad. Comenzamos a rodar el 21 de febrero en Sevilla en el viejo palacio de la Casa de los Artistas, calle de Viriato, atrezzo de patio de Monipodio. Seleccionamos un variopinto reparto de prostitutas y gente del hampa real sevillano, que nos ayudaba a recrear con cierto realismo el que describe Cervantes. Era un trabajo estimulante [...]. Y llegó el día final, 11 de marzo [...]. Era el último de rodaje. [...] Había un ambiente excelente, estábamos eufóricos. Quedaban solo unos pocos planos por rodar. Y llegó un emisario del delegado de Fraga ordenándome que me presentase urgentemente a dar explicaciones. [...] Nos estaba esperando el telegrama cuartelero ordenando a todo el equipo de profesionales que “deberá ponerse en marcha sin excepción hacia Madrid en el momento de recibir este telegrama. Joaquín Losada”. [...] Tiempo después supimos [...] que a los postres de un banquete homenaje a Fraga por su nombramiento como cofrade mayor de la virgen de la Macarena, agradeciéndole su generosidad económica hacia el esplendor de la Semana Santa sevillana, un jerarca se quejó de que la televisión encargase rodajes en aquella ciudad a desafectos al Régimen, entre los que se encontraba el corruptor de intelectuales Agustín García Calvo, expulsado precisamente de la universidad hispalense por el señor ministro. Y Fraga [ordenó] que secuestrasen inmediatamente el material filmado, cortando el rodaje y enviando el equipo para Madrid. [...] Se realizó un visionado de todo lo robado, [...] “comprobaron que era un material excelente, y lo guardaron esperando a que todo se calmara”. [...] [Los negativos] permanecieron custodiados por lo menos quince años en el armario de un despacho, que solo ellos conocían, justo hasta la caída de UCD, cuando desaparecieron

definitivamente. A mí no me los dejaron ver. Se me ocultó todo (Martín Patino, 2017: 328-332).

A día de hoy, sigue en paradero desconocido.

- B) *Rinconete y Cortadillo (Hora 11, Miguel Picazo, 09/10/1971)*. Los actores José Isbert y Jesús Fernández hicieron aquí de Rinconete y Cortadillo. Y lo más curioso: su director, Miguel Picazo, asumió el papel de Monipodio para cubrir una baja en el reparto⁴⁰. El jiennense supo adaptar la peculiar picaresca cervantina con un tono siempre jovial, si bien no faltó de reflexión. En la primera parte, desde el encuentro de los protagonistas hasta su llegada a Sevilla, Picazo juega con recursos teatrales propios de los teledramas. Sobre todo los apartes teatrales, acentuados con primeros planos, de modo que vemos la acción a la vez que los actores la narran mirando a la cámara. Al mismo tiempo, salta a la vista el esfuerzo por ocultar el estudio y la pobreza de un *atrezzo* que valía para la tablas pero quedaba en evidencia delante del objetivo. Por ello, no se registra ni siquiera un plano general en sus cincuenta minutos de metraje; solo planos medios o primeros planos, y la sensación de realidad contra la que atentaba el decorado se enfatizó a través del sonido. Incluso en la última escena, aquella del baile en “el templo de Monipodio”, la cámara serpentea entre las caras de los figurantes. Nos consta, asimismo, que el final pretendía ser otro: la pléyade de ladrones aclamando a Monipodio (Pérez Gómez, 2017: 339); pero la censura lo impidió.

Hablamos de una de las transposiciones más aclamadas. Para Baget Herms (02/1972: 57),

de la obra cervantina, Picazo ha aprendido la alegría de vivir –a veces sobrevivir– que tienen sus personajes, de gozar del día de hoy sin pensar en el mañana, y la enorme humanidad que el autor le supo infundir. No hay aquí personajes arquetípicos sino hombres y mujeres del pueblo que ríen, aman y sufren en un mundo y una sociedad que aceptan inconscientemente y del que tratan de sacar el mejor partido posible. *Rinconete y Cortadillo* es como una fiesta llena de vitalidad

⁴⁰ “Es cierto que en *Rinconete y Cortadillo*, el señor Monipodio lo iba a interpretar Antonio Ferrandis, pero tuvo una gastroenteritis y tuvimos que suspender el rodaje en los estudios Chamartín. Teníamos los veinte días de grabación y al finalizarlos se cerraban por vacaciones y no se abrían hasta septiembre. Llamamos a Paco Rabal y a otros, pero ninguno se comprometía porque no les daba tiempo a aprenderse los guiones, y entonces me ofrecieron el papel, ya que volver a rodar después del verano con el mismo equipo era imposible. No tuve más remedio y me dije: ‘Si sale con barba, San José; y si no, la Purísima’. Me lancé y en ese caso dirigí e interpreté con cincuenta grados en el plató, con todos los maquillajes y las barbas” (Iznoala Gómez, 2004: 54).

en la que las cámaras parecen haberse introducido superando la barrera del tiempo y del espacio. Gran mérito el de los actores, que vivían sus personajes con una naturalidad pocas veces tan conseguida en TV, mientras, desde el mismo escenario, Miguel Picazo movía los hilos de la representación y del espectáculo. A señalar la estupenda intervención de Julia Peña [Cariharta], vibrante y sensual, que hace un solo interpretativo de primerísima categoría, probablemente el mejor que hemos visto en TVE durante este año.

Por último, además de *La gitanilla*, otras dos novelas ejemplares se han adaptado una sola vez para la televisión:

5) *El casamiento engañoso* (*Hora 11*, Luis Calvo Teixeira, 15/05/1970). En este caso, del original apenas queda la premisa inicial: una prostituta se finge rica y se casa con un hombre para arrebatárle su dinero, abandonándolo antes de que descubra el engaño. Luis Calvo Teixeira lo dirigió, Juan Tébar lo escribió y Carmen Fortuny y Ricardo Merino fueron los protagonistas. La historia se ubica, como en otras ocasiones, en nuestro tiempo. Estefanía y Campuzano son remplazados por Susana y Miguel (acaso un guiño a Cervantes), que se conocerán en el lujoso hotel Dulcinea. La dama, una embozada del siglo XX, oculta tras unas gigantescas gafas de sol, seduce a un caballero con más aspecto de rico que otra cosa. Este matrimonio será doblemente engañoso, pues también él fingirá un estatus superior ante su inminente mujer. De nuevo, una voz *off* pone en situación al espectador antes de que comience la acción:

[Cervantes] en muchos momentos de su obra nos hace vivir la angustia del mundo heroico al ser arrinconado por una generación de espíritu bien diverso. Esta postura crítica frente a su época hace de [él] uno de los escritores más actuales de toda la literatura del Siglo de Oro. Sus temas, sin apenas forzarlos, pueden ser trasladados a nuestra realidad actual. Juan Tébar, tomando como base la idea de *El casamiento engañoso*, novela que le sirvió a Cervantes de introducción a *El coloquio de los perros*, ha construido, en versión muy libre, una sátira de ciertos aspectos del matrimonio de hoy (1:03-1:57).

El episodio vuelve a lucir una estética muy teatral que, en lugar de representar los espacios, solo los sugiere. Toda la producción destila un profundo aire sesentero, empezando por el decorado y la música. En cuanto a esta última, la banda sonora la componen temas de Los Relámpagos, y será su famoso *Baile del bufón* el que nos introduzca en la historia y anticipe el carácter de los personajes.

De este *Casamiento engañoso*, emitido el mismo año (1970) que *La gitanilla* de Manuel Aguado, se alabó su intención satírica y la libertad de unos creadores que no temieron alejarse del relato original para crear algo nuevo:

Después de comprobar el muy mediocre resultado de *La gitanilla* en *Novela*, estamos dispuestos a aceptar toda clase de innovaciones y entre ellas la de Tébar, que nos pareció inteligente y humorística, con apuntes críticos muy dignos de ser destacados sobre nuestra sociedad y su sentido de las apariencias. Entre la libérrima adaptación de *El casamiento...* y la apolillada *mise en scène* de *La gitanilla*, donde naufragó el espíritu de las novelas cervantinas, nos quedamos con la primera (Baget Herms, 07/1970: 58).

6) *La española inglesa* (Marco Castillo, 2015). La última adaptación de las *Ejemplares* se encargó de trasladar una novela nunca antes abordada, tampoco por el teatro⁴¹. A diferencia de las previas, tuvo carácter independiente y vino propiciada por el IV centenario de la muerte de Cervantes. Pilar Nadal, productora ejecutiva de la popular serie *Águila Roja* (2009-2016), fue su principal responsable. Al parecer, ella y su equipo “[se pusieron] a ver qué [podían] hacer y [pronto se dieron] cuenta de que las [...] *Ejemplares* [nunca] se habían llevado a la televisión”⁴². Está claro que la realizadora estaba en un error; porque su idea no difería de la que Gual y los hermanos Zomeño habían alumbrado a principios del siglo XX: rodar una serie de capítulos que, juntos, adaptaran todo el volumen de 1613. Tras informar al Director de Ficciones de RTVE, Fernando López Puig, decidieron grabar solo *La española inglesa*. Marco Castillo se sentó en la silla del director y el guion salió de las plumas de Guillermo Cisneros, Javier Mellizo y de la propia Nadal. Dos jóvenes actores encarnaron a Isabela y Ricaredo (Ricardo en la versión televisiva): Macarena García y Carles Francino.

La historia de Cervantes se recrea con razonable fidelidad. Añade sin embargo un marco en el que el propio escritor (Miguel Rellán) lee su obra al conde de Lemos y Juan de la Cuesta para conseguir su aprobación y futura venta. La *cornice* interrumpe la trama cada cierto tiempo con el diálogo entre estos tres personajes, que comentan la peripecia y reflexionan acerca de su

⁴¹ “El argumento de *La española inglesa*, la abundancia en ella de episodios en el mar, [...], los planos tan diferentes en que su acción se desarrolla, no se prestaban ciertamente a su adaptación teatral; y así, es una de las pocas *Novelas ejemplares* que no fue llevada nunca a las tablas. [...] Tampoco asimismo tuvo imitaciones, porque estas de ordinario no se producen en la historia de una literatura, sino cuando el realismo fuerte, humano, de un argumento hace de cantera para que otros ingenios se beneficien de él, y ya hemos dicho que *La española inglesa* es una novela en que la idealización de sus elementos compositivos prima sobre lo realmente vital, con mengua de su vigor” (González de Amezúa y Mayo, 1982: 151). Sobre las *Ejemplares* y el teatro ver Vaiopoulos (2010).

⁴² <<https://www.elperiodico.com/es/tele/20151106/macarena-garcia-carles-francino-telefilme-cervantes-4651601>> [23 de mayo de 2020].

contenido, enunciando ciertas ideas de la poética del complutense. Por lo demás, a los creadores se les escaparon las ironías del texto y tiñeron el argumento de un espíritu melodramático que da al traste con la gracia del original.

EL CURIOSO IMPERTINENTE

Aunque la novela de *El curioso impertinente*, interpolada en el primer *Quijote* (XXXIII-XXV), no forme parte del libro de 1613, su presencia tampoco hubiese extrañado junto al resto de las *Ejemplares*. Curiosamente, su historia ha suscitado más recreaciones que la mayoría de las aquí analizadas. Este texto se ha llevado al cine en cinco ocasiones, de las cuales, como en otros casos, dos de ellas se han perdido⁴³:

- A) *El curioso impertinente* (Narciso Cuyàs, 1908). Le debemos la primera de estas cintas a Narcís Cuyàs Parera (1881-1953), uno de los primitivos directores de Cataluña, si bien obtuvo más éxito como fotógrafo que como realizador. En 1907 fundó Films Barcelona y, hacia 1910, junto a Andreu Cabot y Puig, la productora Iris Films, donde se inició en el séptimo arte (González López, 1987: 82-84). Esta casa seguía, como la antedicha Barcinógrafo, los postulados del Film d'Art francés, y, al igual que el proyecto de Gual, resultó un rotundo fracaso. Se rodaron unas diez películas de ficción protagonizadas por actores importantes de la época, como Artur Buxens, Jaume Borrás o Margarita Xirgu. Cuyàs estrenaría diez filmes en 1910 y dos entre 1911 y 1912. Entre ellos, por ejemplo, una adaptación de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1910) (Crusells, 1982: 91). Sin lugar a dudas, Cervantes fue el escritor que le suscitó mayor interés: en 1910 dirige una versión de *El curioso impertinente* y un brevísimo *Don Quijote* (250 metros) (Lara, 2017: 84). Empero, a juicio de González López (1987: 43), debió tratarse de una confusión: este supuesto corto sobre el hidalgo no sería sino otra forma de referirse a *El curioso impertinente* que, como se sabe, se insertó en el primer *Quijote*. Parece, no obstante, que la versión de Cuyàs aprovechó la adaptación teatral de Guillén de Castro (1569-1631) sin beber directamente del relato cervantino⁴⁴. Arturo Buxens, Francisco Tressols y Joaquín Carrasco fueron los actores principales.

⁴³ Véanse Malpartida (2018) y Gómez Laguna (2009).

⁴⁴ La carrera del dramaturgo valenciano se caracterizó por subir a las tablas historias mitológicas (*Progne y Filomena*, *Dido y Eneas*) o de la tradición española (*Las mocedades del Cid*). Cervantes alabaría “su suavidad y dulzura” en el prólogo a sus *Ocho comedias y*

- B) *El curioso impertinente* (Flavio Calzavara, 1953). Inspirada por la pieza de Alessandro Di Stefani, se vio en nuestro país en 1947, solo un año antes de que empezara a rodarse el filme de Calzavara (1900-1981)⁴⁵. Fue la única producción española en la trayectoria del italiano. No descarto que la iniciativa se debiera al estreno reciente de la obra de Di Stefani. Víctima de la censura, no se proyectaría en la España franquista hasta 1953. La protagonizaron Aurora Bautista –en pleno apogeo de su carrera–, Valeriano Andrés y Ricardo Arévalo. Tampoco se ha salvado ninguna copia de esta película que, como es ya moneda común entre las reseñadas, no recibió buenas críticas:

Si alguna vez pudiera hacerse el sacrificio de perder tiempo y dinero, podría ser esta, al evitar el estreno de la adaptación cinematográfica de *El curioso impertinente*, concebida al buen aire de un éxito de su intérprete y realizada con tan escasa fortuna que ni la actriz parece la misma, con tan justa fama y crédito; ni cuando acompaña conserva de su respetable original otra cosa que el hilo de la trama, que no es, por cierto, el valor fundamental de lo que escribiera Cervantes. Una pieza teatral desafortunadamente fotografiada es el mejor elogio que pudiéramos hacer. Y en ella, y como refuerzo, un Miguel de pelucón, al que el actor da una seriedad de intérprete pueblerino al que abrumba el nombre postizo. La dama cinematografiada sin habilidad es una mujer titubeante, llena de gestecillos pueriles de bambalina sin relieve y oficio, y todos los demás parecen moverse como embarazados por el espacio de un escenario enjuto, sin dirección y sin arte. La cinta es vieja y hasta dicen que sufrió cárceles. No lo sé, pero si fuera cierto no debió nunca decretarse su libertad. Lo sentimos por la ya ilustre actriz a la que, sin duda, el estreno habrá causado profundo disgusto (*ABC*, 21/04/1953: 48).

Según Pérez Perucha (2017: 78),

esta versión de *El curioso impertinente* se planteaba, antes que adaptación *stricto sensu* de la pieza cervantina, como una fantasía italianizante, quizá tangencialmente orientalista y, en todo caso, neorromántica. [...] [Guzmán Merino] dotaba de espesor anecdótico el marco contextual que había imaginado el argumentista, haciendo aparecer como personajes de la

ocho entremeses nuevos nunca representados (1615). Castro no solo dramatizó *El curioso impertinente* (c. 1606), sino también *Don Quijote de la Mancha* (c. 1606). Se antoja lógico que Cuyàs se hubiera basado en el argumento elaborado por Castro y no en las obras del alcalaíno para su corto sobre el *Quijote*, si es que finalmente se hizo y no fue fruto de una confusión, como defiende González.

⁴⁵ Di Carlo y Scamuzzi han editado una versión bilingüe y anotada de la pieza de Di Stefani (2019) con el texto italiano y la traducción española de Tomás Borrás, llegada a los escenarios peninsulares en 1947.

acción no solo a Cervantes [Manuel Kayser] sino también a Boccaccio [Eduardo Fajardo].

- C) *Un diablo bajo la almohada* (José María Forqué, 1968). Nacida de la colaboración de tres países –España, Italia y Francia–, contó con un elenco internacional: Ingrid Thulin, Maurice Ronet, Gabriele Ferzetti y Alfredo Landa. Forqué firmó una comedia chiflada, tomando de Cervantes el motivo del marido celoso que pone a prueba a su mujer. Así, “lo primero que llama la atención de *Un diablo bajo la almohada* es su decidido viraje hacia la comedia respecto al texto cervantino” (Malpartida Tirado, 2018: 659). Los personajes se transforman para dotarla de más humor, sobre todo Anselmo (Ferzetti), convertido en un científico loco. A partir del adulterio de Camila (Thulin) con Lotario (Ronet), las secuencias comienzan a separarse del texto base. En un *plot twist* de veras burlesco, el celoso morirá víctima de su propio plan para asesinar a los amantes.
- D) *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984). Aun sin depender apenas de la novelita, comparte con ella el examen de fidelidad. El propio director admitió dicho vínculo (Malpartida Tirado, 2018: 665). Al igual que Forqué, el ahora académico de la lengua también tuvo sus pretensiones cómicas, si bien no salió tan bien parado como el anterior. Aquí el marido será un productor televisivo (Federico, interpretado por José Sacristán) en quien su amante (Bibi Andersen) sembrará dudas acerca de su esposa, una antigua actriz. Este al principio se muestra escéptico, pero poco a poco la inseguridad se irá adueñando de él. Después de que su mujer, Elena (Victoria Abril), venza la tentación de Óscar (Óscar Ladoire), se descubrirá que todo ha sido un plan tramado por ella para volver a los escenarios.
- E) *Bésame, tonto* (*Kissing a Fool*, Doug Ellin, 1998). Por último, *El curioso impertinente* se intuye debajo del argumento de esta comedia estadounidense protagonizada por David Schwimmer (Ross en *Friends*), Mili Avital y Jason Lee. En este caso, Malpartida habla de una “transposición encubierta”, o sea, una de esas obras que “están más cerca de ser influencias que transposiciones fragmentarias, parciales u ocultas” (Wolf, 2001: 149). La soltería de Max (Schwimmer), mujeriego empedernido, cambiará cuando su amigo Jay (Lee) le presente a la encantadora Samantha (Avital). El flechazo es mutuo y enseguida pasan de ser unos completos

desconocidos a fijar la fecha de su boda. Antes del gran día, a Max le invade el miedo al matrimonio, que ocultará detrás de las dudas sobre la lealtad de su prometida. De ahí que le pida a su colega que intente seducirla. Jay, enamorado de Samantha desde el principio, se confirma entonces como su media naranja. Según Malpartida (2018: 667), “todos los tics de la comedia romántica [...] y del *buddy film* con choque de caracteres [...] se activan [sin mucha fortuna] para desembocar en un desenlace supuestamente sorprendente que el espectador, a poco que haya permanecido atento, habrá resuelto una hora antes”.

NOVELAS POSCERVANTINAS

No podemos dar por cerrado este trabajo sin aludir si quiera, de manera sucinta, al resto de novelas barrocas adaptadas para la televisión.

Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y *La tía fingida*

Ocupa un lugar de honor dentro de este listado *Las pícaras* (1983), miniserie en la que tres de sus seis episodios partían de la novela corta barroca o de textos que hibridaban este género con el del *Lazarillo: La tía fingida* (c. 1585), atribuida a Cervantes, se contó en el haber de Antonio del Real, con Lola Forner como Esperanza; *La hija de Celestina* (1612) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, dirigida por Angelino Fons y protagonizada por Victoria Vera; y *La garduña de Sevilla* (1642) de Alonso de Castillo Solórzano, que realizó Francisco Lara Polop, con Amparo Muñoz dándole vida a Rufina⁴⁶. Este espacio surgió durante el Destape, corriente que puso el foco en los desnudos femeninos tras el final del Régimen y, con él, de la censura. Por consiguiente, todos los episodios están impregnados de un fuerte erotismo. Recuérdese, además, la relevancia que tuvo la ambientación medieval y renacentista para los decameróticos italianos, género que halla aquí un digno sucesor de habla hispana. Con todo, actualizaron un puñado de historias cuyo resultado varía en cada caso:

- A) *La tía fingida* televisiva (08/04/1983) amplió el relato atribuido a Cervantes. El guionista, Juan José Alonso Millán, dibuja una

⁴⁶ El resto de capítulos fueron: *La viuda valenciana* (c. 1595-1600) de Lope de Vega (Paco Regueiro), *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda (José María Gutiérrez) y *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado (Chumy Chúmez). Ver España Arjona (2017). Todos los capítulos se encuentran disponibles en: <<https://www.rtve.es/alicarta/videos/las-picaras/>> [1 de julio de 2020].

doble trama: por un lado, la pareja de bachilleres que abre la novela recibe aquí mayor atención. Se desarrollaron sus pillerías y, más tarde, ambos se afanarían en conquistar a las dos criadas de las protagonistas: doña Claudia y su sobrina Esperanza, recién llegadas a Salamanca. En segundo lugar, don Félix, un bufonesco donjuán, cortejará a la bella Esperanza, sorteando la negativa de su celosa tía. El guion se cifra en una sucesión de enredos que coquetean con las técnicas de la comedia lopista. Finalmente, también cobra importancia la huella del arte flamenco y el tenebrismo en la fotografía de la cinta.

- B) *La hija de Celestina* (13/05/1983) de Angelino Fons mantiene casi intacta la peripecia de Salas, invirtiendo el mensaje moralista de su narrador para apiadarse de la ingeniosa Elena en el momento de su muerte. El director madrileño lanza así una crítica a la depravación de la sociedad española. Además, un manejo de símbolos eróticos recorren el episodio de principio a fin para acentuar su sensualidad.
- C) Por último, Francisco Lara Polop nos entregó una *Garduña de Sevilla* (15/04/1983) correcta, aunque un punto anodina. Su argumento es fiel reflejo del literario, si bien elimina las novelitas insertas por Castillo Solórzano a modo de hipotexto. Dejando de lado los rasgos propios del Destape –aquí no tan categóricos como en el resto de entregas–, el valenciano juega a menudo con la iconografía y pintura barrocas, retratando a una Rufina que publica sus deseos de ascender en la escala social, ambición que nunca tuvo su homóloga novelesca⁴⁷.

Lope de Vega

En 1971, trece años antes del estreno de *Las pícaras*, se emitió dentro de *Hora 11* la única de las *Novelas a Marcia Leonarda* que ha traspasado la pantalla: *La prudente venganza*, incluida en *La Circe* (1624) junto con *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*. La dirigió la cordobesa Josefina Molina, y probablemente sea la más original de todas las adaptaciones objeto de este artículo.

Los relatos del Fénix presentan un obstáculo fundamental a la hora de cualquier trasvase audiovisual: las frecuentes interrupciones por los comentarios del autor, que el propio Lope denomina “intercolonios”. Lejos

⁴⁷ Ver Aranda Arribas (2019b: 201-202).

de ignorarlos, la entonces joven cineasta se fijó en ellos para otorgarle jerarquía, contándonos la novela a su través. Primero introduce al mismísimo Lope (Ricardo Merino) en un monitor de televisión desde el que nos dará sus opiniones. Además, la función del narrador se ve aquí completada por una muchacha algo torpe y con grandes gafas (Silvia Vivó) que acaso sea un trasunto de la señora Leonarda (Marta de Nevares). Por último, los actores reducen los diálogos a la mínima expresión, sustituyéndolos por diversos romances lopescos –extraídos también de *Las fortunas de Diana* (*La Filomena*, 1621)– a los que Molina pone melodía. Se orquesta así un musical que hace gala de una estimable variedad de técnicas de montaje: el fundido, los planos paralelos y una extraña viñeta con dibujos que recrea el reencuentro de los amantes, Belisa y Silvio (Paula Gardoqui y Eusebio Poncela).

María de Zayas

Por último, cuatro adaptaciones rescataron la narrativa de María de Zayas⁴⁸:

- A) *El castigo de la miseria* (*Estudio 1*, José Antonio Páramo, 15/01/1972). El espacio de dramáticos más famoso de TVE no trasladó ningún relato cervantino, pero sí la tercera de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). El episodio fue dirigido por José Antonio Páramo, que tres años antes transpuso otra de las “maravillas” de la “Sibila de Madrid”. Por el momento no he tenido acceso a esta emisión.
- B) La serie *Cuentos y Leyendas* (1968-1976) adaptó en 1969 *Tarde llega el desengaño* (26/02) y, seis años más tarde, *La inocencia castigada* (26/12), novelas cuarta y quinta respectivamente de los *Desengaños amorosos* (1647). La primera tenía una duración de solo 23 minutos. La realizó el citado José Antonio Páramo. Sorprende la excelente calidad de la fotografía. El juego de luces y sombras procura una atmósfera romántica, que dota a la historia de Zayas de una gran elegancia formal. En cuanto a *La inocencia castigada* –titulada por TVE *La inocente castigada*–, contó con Jesús Martínez León como guionista, mientras que Alfonso Ungría se colocó detrás

⁴⁸ Asimismo, se dedicó a la vida de la madrileña un capítulo de la serie-documental *Mujeres en la historia* (1995-2009): *María de Zayas, una mujer sin rostro* (29/08/1995). El vídeo está disponible en la web de TVE: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-maria-zayas-mujer-sin-rostro-sxviii/821216/>> [23 de junio de 2020]. Ver al respecto Romero-Díaz (2000-2001).

de la cámara. Aunque de menos calidad que la primera, también esta, rodada en color, posee un halo lúgubre y podría encuadrarse dentro del gótico.

- C) *El jardín de Venus* (José María Forqué, 1983). Siempre dentro de la estética del Destape (compartiría año de emisión con *Las pícaras*), dedicó tres de sus trece capítulos a *El prevenido engañado* (*Novelas amorosas y ejemplares*). Tanto esta trama como la del resto de novelas adaptadas⁴⁹ se desenvuelven en el Castillo de Viñuelas, reconvertido para la ficción en el Hotel “El jardín de Venus”. Allí Zayas en persona (Berta Riaza) relata en tres partes –“Serafina”, “Violante”, “Gracia”– la historia de *El prevenido engañado* a un grupo de huéspedes. El propio Forqué confesó que su serie posee “una tonalidad general irónica, sonriente, tierna y directa” (*El País*, 11/10/1983), señalando de paso que en cada capítulo domina un color diferente: en los cuentos de Boccaccio brillarán los dorados; en los de Maupassant, los rojos y azules; en los de María de Zayas, los pardos, y en el último capítulo, el de Foz, predominarán los grises. Estos tonos tenían una clara intención dramática. Pero sus pretensiones estéticas no terminaron ahí. Por ejemplo, en la primera escena, Faldrique (José Sazatornil) aparece junto a un casco y una alabarda, en un guiño evidente a *El dios Marte* (c. 1640) de Velázquez.

CONCLUSIONES

Los modos de adaptar la novela corta del Barroco al cine y la televisión han sido de lo más dispares. Autores –o más bien artesanos– como Manuel Aguado (*La gitánilla*, 1970) y Marco Castillo (*La española inglesa*, 2015) se mantuvieron fieles a los relatos de Cervantes, sin prestar demasiada atención a la forma. Otros, y pienso ahora en los responsables de *Las pícaras* (Antonio del Real, Angelino Fons, Paco Lara Polop, 1983), se tomaron no pocas licencias para ofrecer un producto ajustado a las modas de entonces. Hubo quien hizo suyo el mensaje y lo desarrolló en la época actual: Fernando Delgado (*Los hombres de cristal*, 1966) y Luis Calvo Teixeira (*El*

⁴⁹ Boccaccio (*El venerable celestino* [I]; *La grulla. El viejo apaleado. La estratagema. Cornudo y apaleado* [II]; *Las adúlteras discretas. El árbol encantado* [III]; *El frívolo a palos, El halcón de Federico* [IV]; *La princesa de Babilonia* [V]), Maupassant (*Salvada* [VI], *Imprudencia* [VII], *Condecorado* [VIII], *Junto al lecho* [IX]) y una de Braulio Foz (*Pedro Saputo* [XIII]), todas ellas adaptadas por Enrique Llovet y dirigidas por José María Forqué.

casamiento engañoso, 1970). Y tampoco faltaron los que se aprovecharían de la peculiar estructura de estas obras para jugar con la cámara, caso de Josefina Molina (*La prudente venganza*, 1971) y Miguel Picazo (*Rinconete y Cortadillo*, 1971). En algunos, el rastro de las *Ejemplares* no es sino un lejano eco (*Kissing a Fool*, Doug Ellin, 1998), mientras que novelas como *La gitanilla* dieron lugar a mitos que iluminarían la pantalla bajo distintas máscaras.

Sin duda, los títulos más felices de este variado corpus se adscriben al medio televisivo, habiendo pervivido solo en la memoria de unos pocos. Si por cuatro de estas cintas asomaron nombres con el lustre de José María Forqué, Basilio Martín Patino, Josefina Molina y Miguel Picazo, lo cierto es que ninguna se tradujo en una obra maestra, quedando lejos del *Decamerón* pasoliniano (1971).

Cabe preguntarse, por fin, si no tendría razón Antonio Román al defender en la revista *Radiocinema* (30/06/1940) que los defectos de *La gitanilla* de 1940 no debían atribuirse a su director, sino al texto base:

La falta radica –no nos engañemos– en la elección del sujeto cinematográfico; pero el tabú que supone para todo escritor enjuiciar una obra de Cervantes hizo que nadie se atreviera a lanzar esta afirmación, sin parar mientes en que, de un modo terminante, es la galanura de tal autor la causa de un espejismo inadmisibles. Cautivado por la joya literaria que es *La gitanilla*, alguien lanzó la idea de adaptarla al cinema, y no se dio cuenta de que para ello era preciso dejar la obra desprovista de toda frondosidad retórica, en esquema –si se nos permite el símil–, vista a rayos X. De esta guisa, privada *La gitanilla* de la sala del estilo de su autor, queda reducida a una anécdota inocentona y repetida en novelas y comedias desde el siglo XVI hasta nuestros días (*apud* Nieto Jiménez, 2012: 182).

Dejo esta reflexión en el aire, pero recordemos que las novelas siguen ahí para los lectores; y quién sabe si, en el futuro, algún que otro cineasta, curioso pertinente, decidirá hacerles justicia filmica.



Bibliografía citada

- Aranda Arribas, Victoria, “*La ilustre (y muda) fregona* de Armando Pou (1927)”, *Hispania Félix*, nº 8, (2018), pp. 107-172.
- Aranda Arribas, Victoria, “*La española inglesa* (Marco Castillo, 2015): ‘una mentira que no satisface porque verdad no parece’”, *Il confronto letterario*, nº 71, (2019a), pp. 31-76.

- Aranda Arribas, Victoria, “*La Garduña* al desnudo: Castillo Solórzano en la adaptación televisiva de Lara Polop”, *Criticón*, nº 136-2, (2019b), pp. 175-209.
- Aranda Arribas, Victoria, “*El licenciado Rodaja* (Chic /Marías, 1973): una novela adaptada, una adaptación teatralizada”, *Anales cervantinos*, 52, 2020 [en prensa].
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961.
- Ayala, Francisco, *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Bardini, Marco, “Il nome di Boccaccio nei titoli cinematografici”, *Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, nº 12, (2010), pp. 87-100.
- Bartra, Eli y Esteve, Llorenç, “La I Guerra Mundial y el auge del cine catalán. Un estudio de “*Barcinógrafo* y de *Magi Muria*”, *Filmhistoria online*, nº 4-2, (1994), pp. 28-37.
- Bentley, Bernard P. E., *A Companion to Spanish Cinema*, Londres, Tamesis, 2008.
- Bettetini, Gianfranco, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Blandeau, Agnes, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio: Two Medieval Texts and their Translation to Film*, North Carolina, MacFarland & Company, 2006.
- Bogliari, Gianfranco, “*Il Decameron* al cinema. Un’opera all’origine di tanti film” [en línea], 2013, <<https://altritaliani.net/il-decameron-al-cinema-unopera-allorigine-di-tanti-film/>>, [19/05/2020].
- Bonilla Cerezo, Rafael, “Un novelista en el ducado de *La señora Cornelia*”, *Insula*, nº 799-800, (2013), pp. 23-27.
- Cabero, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.
- Carrillo Casado, Francisco, *La ilustre fregona*, Toledo, Talleres Gráficos de Rafael G. Menor, 1926.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Madrid, Gredos, 1974.
- Castillo Martín, Francisca, *De la narrativa breve al cine: técnicas de adaptación* [Tesis doctoral inédita], Málaga, Universidad de Málaga, 2013.
- Cebrián, Julio (coord.), *Don Quijote deja huellas*, Madrid Fundación Autor, 2005.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Madrid, Galaxia Gutenberg, 2013.
- Cervera, Elena y Heredero, Carlos F., *Don Quijote y el cine*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales /Filmoteca Española, 2005.

- Clerc, Jeanne-Marie, *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- Asociación Internacional Siglo de Oro, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2013, pp. 367-374.
- Crusells, Magí, *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1982.
- Dunn, Peter, “Las *Novelas ejemplares*”, en Juan Bautista Avallé-Arce y Edward Riley (eds.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 81-118.
- España Arjona, Manuel, *La narrativa picaresca en sus adaptaciones televisivas: El pícaro (1974) y Las pícaras (1983)* [Tesis doctoral inédita], Málaga, Universidad de Málaga, 2017.
- España Arjona, Manuel, “¿Una transposición encubierta o la funcionalidad urgente de un texto cervantino? Los elementos encubiertos de *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes en la serie televisiva *Las pícaras*”, *eHumanista*, nº 38, (2018), pp. 673-688.
- España, Rafael de, *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, México /Barcelona, Universidad Autónoma de Zacatecas / Universitat de Barcelona, 2007.
- Espósito, Riccardo F., “Commedie boccacesche, decamerotici e altre historie: i precursor (1965-1968)” [en línea], 2008, <http://www.cinemedioevo.net/classici/commedie_boccacesche.htm>, [17/05/2020].
- Fernández, Luis Miguel, “Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición”, en *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al. (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 119-138.
- Fernández Colorado, Luis y Cerdán, Joxetxo, “Estudios Cinematográficos Orphea Film (II): La Alquimia de un sueño” [en línea], 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/ff9/09d/d08/2b1/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/ff909dd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>, [22/05/2020].
- Fernández Cuenca, Carlos, *Cervantes en el cine*, Madrid, Orión, 1947.
- Fernández Cuenca, Carlos, *Imágenes del manchego sin par*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1970.
- Fernández Cuenca, Carlos, “Historia cinematográfica de *Don Quijote de la Mancha*”, en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta como el cine y la televisión adaptaron su vida y obra* [edición digital], en Luis M. González y Pedro Medina (eds.), Madrid, Festival de Alcalá de Henares /Comunidad de Madrid, 2017, pp. 31-73.

- Forcione, Albar K., *Cervantes and the Humanist Vision: a Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University, 1982.
- García de Castro, Mario, *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- García Fernández, Emilio C., *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía, documentos*, Madrid, Ariel, 2002.
- Glannon, Walter, "The Psychology of Knowledge in *El licenciado Vidriera*", *Revista Hispánica Moderna*, nº 40-3, (1978), pp. 86-96.
- Gómez Laguna, Ana María, "Cervantes en Hollywood: *El curioso impertinente* en *Kissing a Fool* (1998)", en Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 369-381.
- Gómez Mesa, Luis, *La literatura española en el cine nacional*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española*, II, Madrid, CSIC, 1982.
- González-Linares, Mario, "Alfonso XIII, el rey pornógrafo", en *Amberes*, 2016, <<http://amberesrevista.com/alfonso-xiii-el-rey-pornografo-2/>>, [02/08/2020].
- González López, Palmira, *Els anys daurats del cinema classic a Barcelona*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987.
- González López, Palmira, "La gitana blanca, 1923", en *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997.
- González Ramírez, David, "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España", *Arbor*, nº 752, (2011), pp. 1221-1243.
- González Ramírez, David, "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* desde sus paratextos", *Arbor*, nº 756, (2012), pp. 813-828.
- Guarinos, Virginia, "Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España", *Cuadernos de Eihceroa* (Dossier: Televisión, teatro y cine), nº 2, (2003), pp. 61-77.
- Guarinos, Virginia, "El teatro en TV durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás", *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, en Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al. (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 97-118.
- Herdero, Carlos F., *Espejos entre ficciones. El cine y el "Quijote"*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- Herranz, Ferrán, *El "Quijote" y el cine*, Madrid, Cátedra, 2005.

- Iznaola Gómez, Enrique, “Miguel Picazo, un cineasta jiennense”, en *Miguel Picazo. Un cineasta jiennense*, Enrique Iznaola Gómez (ed.), Jaén, Diputación de Jaén, 2004, pp. 19-58.
- Lara, Fernando, “*El Quijote*. Variaciones sobre un mito”, en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra* [edición digital], Luis M. González y Pedro Medina (eds.), Madrid, Festival de Alcalá de Henares /Comunidad de Madrid, 2017, pp. 83-90.
- Lázaro, Antonio, “Dos cabalgan juntos (Rodajes cervantinos en Castilla-La Mancha)”, en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta como el cine y la televisión adaptaron su vida y obra* [edición digital], Luis M. González y Pedro Medina (eds.), Madrid, Festival de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2017, pp. 323-332.
- Malpartida Tirado, Rafael, “Novela corta y cine: el caso de *El curioso impertinente*”, *eHumanista*, nº 38, (2018), pp. 657-672.
- Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra, *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- Marshall, Lee, “Monstrous Beauty”, *Queen’s Quarterly*, nº 123-3, (2016), pp. 326-337.
- Martín Patino, Basilio, “Dos experiencias cervantinas”, en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra* [edición digital], Luis M. González y Pedro Medina (eds.), Madrid, Festival de Alcalá de Henares /Comunidad de Madrid, 2017, pp. 324-332.
- Medina Díaz, Pedro, “Filmografía”, en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra* [edición digital], Luis M. González y Pedro Medina (eds.), Madrid, Festival de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2017, pp. 451-1182.
- Mínguez Arranz, Norberto, *La novela y el cine. Análisis comparativo de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de La Mirada, Contraluz / Libros de Cine, 1998.
- Montero, Laureano, *Le cinéma d’Eloy de la Iglesia: marginalité et transgression*, Borgoña, Universidad de Borgoña, 2014.
- Navarrete Cardero, José Luis, “La españolada y Sevilla”, *Cuadernos de Eihceroa*, nº 4, (2003), pp. 9-67.
- Nieto Jiménez, Rafael, *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Palacio, Manuel, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Payán, Miguel Juan (coord.), *El Quijote en el cine*, Madrid, Jaguar, 2005.

- Pérez Fernández, Julián Jesús, “*La gitanilla* y *The Bohemian Girl*: la trayectoria musical de un tema cervantino”, *Diligec: Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, nº 1, (2014), pp. 42-58.
- Pérez Fernández, Julián Jesús, *The Bohemian Girl* de William Balfe y Alfred Bunn a través de algunos fragmentos significativos, *Diligec: Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, nº 3, (2016), pp. 33-48.
- Pérez Gómez, Ángel A., *Rinconete y Cortadillo*, en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra* [edición digital], Luis M. González y Pedro Medina (eds.), Madrid, Festival de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2017, pp. 337-340.
- Pérez Perucha, Julio, “A la sombra del *Quijote*”, *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra* [edición digital], Luis M. González y Pedro Medina (eds.), Madrid, Festival de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2017, pp. 73-83.
- Porter-Moix, Miquel, “Algunes dades inèdites sobre el treball cinematogràfic d’Adrià Gual per a la ‘Barcinógrafo’ (Barcelona, 1914)”, *D’ Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, nº 2, (1973), pp. 21-28.
- Porter-Moix, Miquel, *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)*, Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1985.
- Pulici, Davide, “Quel gran pezzo del cinema italiano”, *Nocturno* (Dossier: *Decameroticus, guida al cinema boccaccesco italiano*), nº 56, (2007), p. 4.
- Quesada, Luis, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones J.C., 1986.
- Ramírez Morales, Dulce Néstor, *Don Quijote de La Mancha en el cine universal*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1958.
- Riva, Massimo, “Boccaccio Beyond the Text”, en *The Cambridge Companion to Boccaccio*, Guyda Armstrong, Rhiannon Daniels, Stephen J. Milner (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 219-234.
- Romero-Díaz, Nieves, “Ha nacido una estrella: leyendo a Zayas para la televisión”, en *Laberinto* [en línea], 2000-2001, <https://acmrs.asu.edu/sites/default/files/2020-01/v3_Laberinto_RomeroDiaz.pdf>, [23/06/2020].
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Sánchez Noriega, José Luis, “Indagación desmitificadora del primado estético de la literatura frente al cine”, en *Literatura española y cine*,

- Norberto Mínguez Arranz (coord.), Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp. 97-112.
- Santos, Antonio, *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2006.
- Segre, Cesare, “La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*”, en F. Campos Corona (coord.), en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Anthropos, 1990, pp. 53-62.
- Seguin, Jean Claude, “Las *Novelas ejemplares* en tiempos del cine silente”, en *Cervantes creador y Cervantes recreado*, Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 249-279.
- Stefani, Nicola, *Il racconto dei racconti* (2015) di Matteo Garrone. *Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano*, nº 13, (2017), p. 276.
- Stefani, Alessandro di, *Il curioso impertinente*. Tomás Borrás (trad.), Stefania Di Carlo e Iole Scamuzzi (eds.), Florencia, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2014.
- Utrera Macías, Rafael, *Film Dalp Nazari*, Córdoba, Fílmoteca de Andalucía, 2000.
- Utrera Macías, Rafael, “Cine y literatura”, en *Cine, arte y artilugios en el panorama del cine español*, Rafael Utrera Macías (ed.), Sevilla, Padilla Libros, 2002, pp. 31-62.
- Utrera Macías, Rafael y Guarinos, Virginia, *Carmen global: El mito en las artes y los medios audiovisuales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- Vaiopoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las “Novelas ejemplares” de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine /Literatura. Ritos del Pasaje*. Barcelona: Paidós.

Prensa escrita

- Baget Herms, Josep Maria, “*El casamiento engañoso*”, en *Imagen y Sonido*, nº 85, (07/1970), pp. 57-58.
- Baget Herms, Josep Maria, “*Rinconete y Cortadillo*” en *Imagen y Sonido*, nº 104, (02/1972), p. 57.
- “*Bohemian Girl to Be Here October 2*”, en *The Bismarck Tribune*, 22/09/1926, p. 6.
- Christmas, E., “*Singing is a Municipal Project in St. Paul*”, en *The Deadborn Independent*, 18/06/1921, p. 11.

- Cía, Blanca, “Los estudios Orphea, pioneros del cine sonoro en España,” en *El País* [en línea], 28/11/2018. <https://elpais.com/ccaa/2018/11/27/catalunya/1543345277_808213.html>, [22/05/2020].
- “Comienza la serie *El jardín de Venus*. Cuentos eróticos del Mediterráneo”, en *El País* [en línea], 11/10/1983, <https://elpais.com/diario/1983/10/11/radiotv/434674801_850215.html>, [28/05/2020].
- El heraldo de Madrid*, 28/03/1928, p. 5.
- El Liberal*, 01/04/1928, p. 2.
- “James Baner [*sic*], director alemany, rodará pel·lícules als estudis de Montjuïc”, en *L’instant*, 04/06/1936, p. 5.
- “*La gitanilla*”, en *Le petit journal*, 18/04/1924, p. 4.
- L. de A., “Actualidades: *El curioso impertinente*”, en *ABC*, 21/04/1953, p. 48.
- “Next Week at Local Theatres”, en *The Roanoke Rapids Herald*, 26/03/1936, p. 23.
- “Proyecciones”, en *El Imparcial*, 03/10/1925, p. 6.