

AUSENCIAS Y PRESENCIAS: LA RECEPCIÓN DE LOPE
Y SHAKESPEARE A TRAVÉS DEL CINEALBA CARMONA¹ (Universitat Autònoma de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Alba Carmona, «Ausencias y presencias: la recepción de Lope y Shakespeare a través del cine», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 286-317.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.188>>

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2016

Fecha de aceptación: 13 de abril de 2016

RESUMEN

A pesar de que Lope de Vega y Shakespeare gozaron en vida del favor del público, la fortuna póstuma de los autores ha corrido una suerte muy distinta. En el presente artículo se reflexiona a partir de los resultados ofrecidos por la estadística sobre el impacto que han tenido las adaptaciones cinematográficas de las obras teatrales de los autores a la hora de dar —o no dar— a conocer su legado literario a lo largo del siglo XX y XXI. Asimismo, en el trabajo se responde a por qué no existe una tradición de adaptación cinematográfica del teatro lopesco, y se da cuenta de la desatención fílmica que este patrimonio teatral ha padecido en el panorama internacional y en particular en España.

PALABRAS CLAVE: adaptaciones cinematográficas; recepción literaria; historia del cine español; teatro en el cine; canon literario.

ABSTRACT

Both Lope de Vega and Shakespeare enjoyed the favor of the public when they were alive; however, their posthumous fortunes have been very different. In this paper we use a statistical approach to analyse the impact that the cinematographic adaptations of their plays have had in disseminating Lope de Vega and Shakespeare's heritage during the twentieth and twenty-first centuries. We also address the lack of cinematographical adaptations of Lope's works, and explain the neglect suffered by this theatrical heritage in Spain and beyond.

KEYWORDS: film adaptation; literary reception; history of Spanish cinema; literary canon; theatre in cinema.

1. Este trabajo se inscribe en el marco de mi investigación predoctoral, realizada gracias a una «Ayuda para contratos predoctorales para la formación de doctores» (BES-2013-064325, MINECO), y que se beneficia de mi vinculación a los proyectos «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI-35950 y FFI2015-66216-P). Agradezco al Dr. Gonzalo Pontón Gijón, director de mi tesis doctoral, la revisión de este trabajo, así como las sugerencias realizadas por el Dr. Jonathan Thacker (University of Oxford) y del Dr. Duncan Wheeler (University of Leeds). El análisis y los resultados estadísticos que aquí se presentan no hubieran sido posibles sin la ayuda del Dr. Arnald Puy (University of Haifa). Todos los errores y limitaciones del trabajo son exclusivamente responsabilidad mía.

En un trabajo publicado hace ya algún tiempo, Loftis [1999:102-103] enumeraba las múltiples similitudes entre Lope de Vega y Shakespeare. Advertía entonces el hispanista inglés que ambos dramaturgos, además de haber empezado a escribir en la misma época en sus respectivos países, durante la década de los 80 del siglo XVI, coincidían en que, a pesar de estar familiarizados con los preceptos clasicistas, no siempre los observaron. Los dos escribieron para el pueblo, pero también para grupos más reducidos, dramatizando temas que, en última instancia, favorecieron la consolidación de mitologías y creencias claves en la formación de la identidad nacional. Shakespeare y Lope, apuntaba, también eran semejantes «en su eclecticismo en el uso de las fuentes, en la creación de situaciones y metáforas, en su maestría en el manejo de recursos escénicos, en su alegría y en su lirismo».

A pesar de las semejanzas entre los dramaturgos apuntadas por el académico, no es ningún secreto que la fortuna póstuma de los dos escritores ha sido muy disímil. Así, mientras que el inglés es uno de los autores más estudiados a la vez que popular entre las masas, el Fénix de los ingenios, como el resto de dramaturgos áureos, sigue siendo prácticamente un desconocido más allá de nuestras fronteras; salvando, por supuesto, la excepción de los círculos de hispanistas (McKendrick 2003:288). Por lo que respecta a la fortuna del poeta madrileño, Dixon [2004] sostiene que, ya en el siglo XVII, las obras del Fénix fueron mal atribuidas o refundidas por poetas menos dotados; en la centuria posterior, varios de sus textos fueron denostados por los teóricos neoclásicos; y, en el XIX, sus obras volvieron a refundirse. La recuperación del legado lopesco para el gran público no se produjo —y solo parcialmente— hasta la década de los 30 del siglo XX, gracias a la labor desempeñada por instituciones como La Barraca y El Teatro del pueblo (García Santo-Tomás 2000:319-373; Rodríguez-Solás 2014; Ródenas 2016). Una vez terminada la guerra, y en especial durante los primeros años de la dictadura, la obra de Lope fue instrumentalizada políticamente por los vencedores (Muñoz Carabantes 1992:60; Wheeler 2012). Finalmente, tras una dilatada ausencia en las tablas durante la Transición, sus títulos, junto con los de otros autores del Seiscientos, han venido representándose con mayor frecuencia a raíz del tercer aniversario de la muerte de Calderón en 1981 (Mascarell 2014:77-78).

A pesar de los avances conseguidos en este sentido, cabe insistir en la idea ya adelantada de que la comedia lopesca y áurea en general continúan siendo un fenómeno cultural desconocido, con poca presencia en los escenarios españoles y menor en el extranjero. Como recuerda Ruano de la Haza [2004:233], a la altura de 1983, cuando John Allen publicó su *Historia del Teatro en Europa*, comenzaba su capítulo dedicado al teatro clásico español afirmando que «the Spanish people have not on the whole been distinguished for their contribution to European drama». Asimismo, vale la pena indicar que Bloom [1994] excluía a todos los dramaturgos castellanos de su lista de autores pertenecientes al *Western Canon* —a Lope, por ejemplo, tan solo lo menciona en cuatro ocasiones a lo largo del volumen—, aunque sí dedicaba un capítulo entero a la figura y obra de Cervantes, el cual, como apuntaba en una ocasión Pedraza [2006:7], ha devenido desde el siglo XVIII un ídolo de la cultura occidental.

Dado tal estado de recepción del teatro de Lope, han sido varios los investigadores que se han preguntado por el porqué de semejante desatención. Profeti [2001:73, 82], en su búsqueda de la *quidditas* que dificulta la difusión de la obra del poeta, y que incluso fomenta el desprecio nacional de esta, advertía que el corpus teatral del Fénix presenta una serie de características —tales como la ligereza y la pluridiscursividad— que habrían provocado que ya en el Siglo de las Luces se perdiera la memoria del autor en España y en Europa. Ruano de la Haza [2004], centrándose en cuestiones extraliterarias, hacía responsable de la escasa fortuna del madrileño al tipo de acercamiento realizado desde la academia a los personajes del teatro del Siglo de Oro. Como explicaba el autor, en semejante aproximación subyacería el presupuesto divulgado por Parker en 1957 —aunque inaugurado por Ticknor en 1849—, según el cual la caracterización de los personajes dramáticos estaría subordinada al argumento de la comedia. De ello, resultaría que tales personajes no son más que cualidades personificadas, estereotipos o abstracciones. A propósito, el filólogo sostenía que solo cuando se le presuma la misma humanidad a Segismundo, Peribáñez o Pedro Crespo que a Hamlet, Otelo o el misántropo de Molière, el patrimonio teatral áureo podrá trascender nuestras fronteras. Por su parte, Bate [2000:416-421], en su clásico trabajo dedicado a Shakespeare, aseguraba de manera contundente que el único autor capaz de rivalizar con el genio universal del inglés es Lope, y que la fatídica senda tomada por el Imperio Español es el motivo que explicaría la inmerecida desconsideración de la obra del Fénix de los ingenios:

«[i]magínese un mundo alternativo en el que España hubiese triunfado sobre Inglaterra. Lope habría triunfado entonces sobre Shakespeare y yo estaría escribiendo un libro titulado *El genio de Lope*» (Bate 2000:421).

Las razones expuestas por los autores anteriormente citados ayudan desde luego a explicar la disímil recepción de estos dos dramaturgos que, como pusieron de relieve Loftis [1999] y Bate [2000], tanto comparten. No obstante, consideramos que para alcanzar una mayor comprensión de los avatares de la fortuna de Lope y Shakespeare a lo largo del siglo xx y en nuestros días también es preciso reflexionar sobre cuál ha sido el papel cumplido por un medio de comunicación de masas como el cine a la hora de dar —o no dar— a conocer y popularizar su herencia dramática a partir de las reescrituras fílmicas.²

Con el objetivo de valorar estadísticamente cuál ha sido el impacto que en este sentido han tenido las adaptaciones cinematográficas de las obras de ambos autores, para el caso de Shakespeare partimos del recuento de films de ficción basados en sus argumentos teatrales recogidos en la base de datos *Shakespeare* (Terris, Oesterlen y McKernan 2015).³ En relación con Lope, trabajamos a partir del corpus de versiones fílmicas de sus obras teatrales recogido en el anexo («Tabla 9»)⁴.

Antes de comenzar, indiquemos que Shakespeare es el autor cuya obra ha sido adaptada más veces a lo largo de la historia; Lope, comparativamente, ha merecido muchas menos transposiciones. Nos enfrentamos, pues, al contraste entre un valor de máximos y uno de mínimos. Dada esta circunstancia, podría parecer innecesario comparar la recepción de los dramaturgos a través del cine, pues los resultados, de

2. Existe una extensa bibliografía sobre teoría de la adaptación cinematográfica. Para una aproximación, recomendamos los trabajos de Cartmell [2012], Zecchi [2012], de Felipe y García [2008], Sánchez Noriega [2000] y McFarlane [1996].

3. Se trata de una base de datos *online* en la cual, a través de más de 8.000 entradas, aparecen registradas las adaptaciones de Shakespeare realizadas para cine, radio y televisión desde 1890 hasta la actualidad. Esta base de datos es el resultado de un proyecto financiado por el Arts & Humanities Research Council, y puede consultarse en <http://bufvc.ac.uk/shakespeare/>. Consulta del 15 de enero de 2016.

4. El recuento contempla las transposiciones producidas entre 1899 y 2006, es decir: desde la primera versión cinematográfica de una obra de Shakespeare de la que se tiene constancia (*King John*, Dickson, 1899), hasta el estreno de la última de Lope, *La dama boba* (M. Iborra, 2006). Es importante notar que cada una de las transposiciones contabilizadas no tiene por qué obedecer a una producción en concreto. Por ejemplo, el caso de *Chimes at Midnight* (O. Welles, 1966), que está basada en *Henry IV (Part I)*, *Henry IV (Part II)*, *Henry V*, *The Merry Wives of Windsor* y *Richard II*, computa como cinco adaptaciones, aunque todos los títulos estén concentrados en un solo texto fílmico.

entrada, son intuitivos. Pero consideramos que, precisamente por ser intuitivos, tales resultados tan solo son parciales, y en este sentido la estadística nos permite cuantificar con precisión la magnitud de la diferencia en lo relativo a la fortuna de estos escritores en el séptimo arte. Asimismo, desde la perspectiva de la gestión cultural, el cotejo resulta útil para poner de relieve las características del exitoso modelo de transmisión a través del cine del corpus teatral de Shakespeare, lo cual, sin duda, puede sugerir líneas de trabajo a la hora de abordar una nueva estrategia de divulgación de la obra del Fénix de los Ingenios.

I. DATOS PRELIMINARES

Como datos preliminares, notemos que Lope, del mismo modo que ha sido el dramaturgo áureo con mayor fortuna escénica durante el siglo xx y estas dos primeras décadas del xxi,⁵ también es el autor cuya obra teatral ha merecido más reescrituras cinematográficas, con un total de quince,⁶ según observamos en la «Tabla 1».⁷ Por otra parte, si tenemos en cuenta las transposiciones de sus obras para la pequeña pantalla y las retransmisiones de montajes teatrales emitidas a través de espacios televisivos, comprobamos que de Lope se han realizado un total de 51 traslaciones, basadas en 25 de sus comedias (véase la «Tabla 2»)⁸.

5. Según los datos que aporta la Base de datos del centro de documentación teatral, de Lope se han realizado 299 montajes; de Calderón, 271; de Cervantes, 209; de Tirso de Molina, 67; de Fernando de Rojas, 44; de Moreto, 29; de Guillén de Castro, 11; de Ruiz de Alarcón, 13. Para obtener más información de estos montajes, véase: <http://teatro.es/estrenos-teatro>. Consulta del 15 de enero de 2016.

6. Calderón también cuenta con 15; Tirso de Molina, con 5.

7. La información aportada en la «Tabla 1» aparece ampliada en la «Tabla 9» de los *Anexos*; en ella, están recogidos datos como el nombre del director, el año de estreno y la nacionalidad de cada una de las producciones. Para conocer más detalles sobre las características de este conjunto de adaptaciones audiovisuales, remitimos a Wheeler [2012:135-188], así como a la versión definitiva de mi tesis, todavía en curso, titulada de forma provisional *Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas*.

8. Para una relación exhaustiva de los programas y las fechas en las que aparecieron emitidos los títulos lopescos por Televisión española, véase la entrada elaborada por Moncho Aguirre: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Lope/filmografia_tv.shtml. Consulta del 15 de enero de 2016.

TABLA 1. Número de adaptaciones fílmicas de obras de Lope

<i>Obras</i>	<i>N.º adaptaciones</i>
<i>Fuente Ovejuna</i>	2
<i>La discreta enamorada</i>	2
<i>La moza de cántaro</i>	2
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	2
<i>El alcalde de Zalamea</i>	1
<i>El maestro de danzar</i>	1
<i>El mejor alcalde, el Rey</i>	1
<i>El perro del hortelano</i>	1
<i>La dama boba</i>	1
<i>La viuda valenciana</i>	1
<i>Las famosas asturianas</i>	1

TABLA 2. Títulos de Lope adaptados en cine y televisión

<i>Obras</i>	<i>N.º adaptaciones</i>
<i>De cuándo acá nos vino</i>	1
<i>El alcalde de Zalamea</i>	1
<i>El bastardo de Mudarra</i>	1
<i>El caballero de Olmedo</i>	3
<i>El caballero del milagro</i>	3
<i>El castigo sin venganza</i>	1
<i>El despertar a quien duerme</i>	1
<i>El maestro de danzar</i>	1
<i>El mejor alcalde, el Rey</i>	1
<i>El perro del hortelano</i>	5
<i>El villano en su rincón</i>	1
<i>Fuente Ovejuna</i>	5
<i>La dama boba</i>	4
<i>La discreta enamorada</i>	5
<i>La discreta venganza</i>	1
<i>La estrella de Sevilla</i>	1
<i>La malcasada</i>	1
<i>La moza de cántaro</i>	3
<i>La viuda valenciana</i>	2
<i>Las famosas asturianas</i>	1
<i>Los melindres de Belisa</i>	1
<i>Los milagros del desprecio</i>	2
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	4
<i>Por la puente, Juana</i>	1
<i>Porfiar hasta morir</i>	1

Este número de transposiciones de la obra de Lope, que de entrada puede parecer razonable, se ve sin duda escuálido si lo comparamos con las 688 adaptaciones fílmicas que contabilizamos a partir de los datos ofrecidos por la base de datos de *Shakespeare* hasta el año 2006 —véase la «Tabla 3»—. Asimismo, las cifras relativas a Lope todavía se presentan más reducidas si consideramos que, mientras que las obras teatrales de Shakespeare se han adaptado al cine en su práctica totalidad (94.6%),⁹ del Fénix, la suma de títulos llevados al cine y la televisión tan solo cubre un 5.92% de las 422 comedias recogidas en la base de datos de Artelope.¹⁰

TABLA 3. Número de adaptaciones fílmicas de obras de Shakespeare

Obras	N.º adaptaciones
<i>Hamlet</i>	161
<i>Romeo and Juliet</i>	117
<i>Macbeth</i>	65
<i>Othello</i>	62
<i>King Lear</i>	30
<i>A Midsummer Night's Dream</i>	29
<i>Julius Caesar</i>	28
<i>The Tempest</i>	26
<i>The Taming of The Shrew</i>	24
<i>Richard III</i>	22
<i>The Merchant of Venice</i>	22
<i>Antony and Cleopatra</i>	14
<i>Twelfth Night</i>	13
<i>As You Like It</i>	11
<i>Much Ado About Nothing</i>	10
<i>Henry V</i>	8
<i>The Comedy of Errors</i>	8
<i>The Merry Wives of Windsor</i>	7
<i>The Winter's Tale</i>	5
<i>Titus Andronicus</i>	5
<i>Henry IV I</i>	4
<i>Richard II</i>	4
<i>Coriolanus</i>	2
<i>Henry VI III</i>	2
<i>Henry VIII</i>	2
<i>King John</i>	2

9. Según la base de datos *Shakespeare*, se han realizado films de ficción basados en todas las obras teatrales de Shakespeare menos de la primera y la segunda parte de *Henry VI*.

10. La base de datos de ARTELOPE puede consultarse en <http://artelope.uv.es/basededatos/index.php>. Consulta del 15 de enero de 2016.

TABLA 3. Número de adaptaciones fílmicas de obras de Shakespeare (*Continuación*)

<i>Obras</i>	<i>N.º adaptaciones</i>
<i>All's Well That Ends Well</i>	1
<i>Cymbeline</i>	1
<i>Henry IV II</i>	1
<i>Love's Labour's Lost</i>	1
<i>Measure For Measure</i>	1
<i>Pericles</i>	1
<i>The Two Gentlemen of Verona</i>	1
<i>Timon of Athens</i>	1
<i>Troilus and Cressida</i>	1

En relación con los datos presentados en las «Tablas 1, 2 y 3», es preciso anotar que la frecuencia con la que se adapta cinematográficamente o televisivamente la obra de un autor determinado nos informa como mínimo de dos cuestiones: en primer lugar, del grado de conocimiento que se tiene en un lugar y momento preciso de un escritor (en este caso Lope y/o Shakespeare), pues es evidente que si se desconoce la obra de un literato su obra no se trasladará al cine; y, en segundo lugar, este tipo de datos permite advertir el interés que suscita —o las productoras consideran que puede llegar a suscitar— en el público la transposición de una pieza determinada. No basta, por tanto, a la hora de decidir si se invierte en una reescritura fílmica, con que la obra literaria sea bien conocida; también deberá valorarse si la versión cinematográfica generará suficiente interés en el público como para cubrir, al menos, los gastos de su realización.

A partir de tales premisas, y si además tenemos en cuenta la cronología de las adaptaciones cinematográficas de Shakespeare («Figura 1»), podemos inferir que, desde que naciera el séptimo arte y a lo largo de todo el siglo xx y principios del xxi, el Bardo de Stratford-upon-Avon ha sido un personaje bien conocido, y en cuya obra teatral se ha confiado desde la industria del cine a la hora de trasladar su corpus teatral al lienzo de plata. Al respecto, si nos fijamos en la «Tabla 3», comprobamos que títulos como *Hamlet*, *Othello*, *Romeo y Julieta* o *Macbeth*, han sido más veces adaptados que la obra de Lope en su conjunto.

Por lo que respecta al análisis de los datos de Lope, en la «Figura 1» queda evidenciada una situación totalmente opuesta a la descrita para el inglés: no solo podemos afirmar el desconocimiento del autor, sino también el desinterés por su

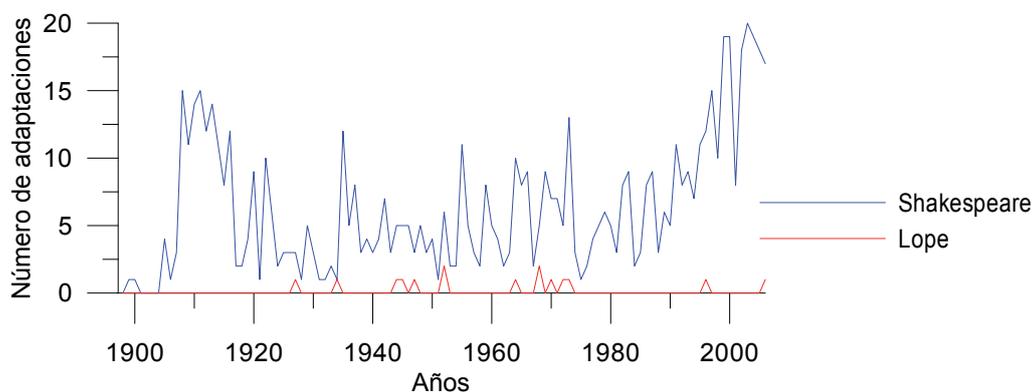


Figura 1. Cronología de las adaptaciones cinematográficas de Lope y Shakespeare.

obra a lo largo de la historia del cine por parte de las productoras, poco confiadas en que el público pudiera responder positivamente ante tal clase de realización.

A propósito, conviene recalcar que, aunque a partir de lo reflejado en la «Figura 1», se advierte que entre la década de los 40 y de los 70 se produce una concentración de estrenos de adaptaciones lopescas, este aumento de la frecuencia de adaptación no parece achacable a ninguna circunstancia concreta. Así, por ejemplo, las realizaciones aparecidas alrededor del año 50 no están emparentadas, al menos en su conjunto, con la voluntad de los primeros años del régimen franquista de convertir a los autores del Seiscientos en parte de la cultura oficial. Sí es cierto que *Fuenteovejuna* (A. Román, 1947) y *La moza de cántaro* (F. Rey, 1952) se produjeron en España, y que la primera recibió la categoría de «Interés nacional» y la segunda la de «1A».¹¹ No obstante, *La viuda celosa* (F. Cortés, 1946) se realizó en México, habiéndose encargado la adaptación del guión a un exiliado, el escritor Max Aub. Asimismo, en estas mismas fechas se llevó a cabo la versión fílmica de *El maestro de danzar* (T. Lukashevick, 1952) en la Unión Soviética, territorio bien alejado ideológicamente de la España franquista.

Lo mismo podemos decir de las transposiciones realizadas en torno a 1970. De este modo, aunque *Los cien caballeros* (V. Cottafavi, 1964) —basada en *Las famo-*

11. La categoría de «Interés nacional» fue creada por la Vicesecretaría de Educación Popular FET y de las JONS (BOE, 15 de junio de 1944), y se otorgaba a aquellas películas que contuvieran «muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o de enseñanzas de nuestros principios morales y políticos» (reproducido en Gubern 1981:79). A partir de 1952, la otorgación de la categoría «1A» a una película suponía para la productora el reembolso del 40% del presupuesto invertido en su realización (Gubern 1981:133).

sas asturianas—, *Fuenteovejuna* (J. G. Zamora, 1972) y *La leyenda del alcalde de Zalamea* (M. Camus, 1973) realizan una lectura de signo progresista de los textos lopescos, la aparición de estos títulos en su conjunto parece más bien vinculada a la moda de las coproducciones cinematográficas y para la televisión tan en boga durante los 60 y principios de los 70 que a una operación premeditada de reapropiación de los clásicos por parte de los opositores de la dictadura durante el tardofranquismo (véase la «Figura 3»).¹²

Centrándonos ahora en la recepción de las comedias del madrileño a través de la pequeña y la gran pantalla, notemos que cabe establecer una distinción entre los distintos títulos en función del número de veces que han sido traspuestos. Así, siguiendo este criterio de clasificación, en la «Tabla 4» observamos que las comedias se pueden agrupar en tres «clusters»: en el primero de ellos, identificamos aquellas comedias que solo se han adaptado una media de una vez; en el segundo, 3; y, en el tercero, una media de 4,6.

TABLA 4. Análisis de cluster para las obras de Lope en relación a su número de adaptaciones televisivas y fílmicas

<i>Cluster 1</i>	<i>Cluster 2</i>	<i>Cluster 3</i>
<i>De cuándo acá nos vino</i>	<i>El caballero de Olmedo</i>	<i>El perro del hortelano</i>
<i>El alcalde de Zalamea</i>	<i>El caballero del milagro</i>	<i>Fuente Ovejuna</i>
<i>El bastardo de Mudarra</i>	<i>La moza de cántaro</i>	<i>La dama boba</i>
<i>El castigo sin venganza</i>		<i>La discreta enamorada</i>
<i>El despertar a quien duerme</i>		<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>
<i>El maestro de danzar</i>		
<i>El mejor alcalde, el Rey</i>		

12. Para ver los países que participaron en la coproducción de los títulos mencionados consúltense en los *Anexos* la «Tabla 9». Según desarrolla Otero [2000], las coproducciones cinematográficas aparecieron en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, la competencia del cine americano empujó a la industria cinematográfica europea a la producción de películas de mayor calidad artística y presupuesto. El objetivo de las coproducciones, por tanto, consistía en «sumar las posibilidades de productores de distintos países», y, a la vez, de acceder «a las ventajas y subvenciones concedidas para las películas nacionales en sus respectivos países» (Otero 2006:27). Este sistema de financiación vivió su mayor auge durante la década de los 60, sin embargo, a finales de los 70, se vio desprestigiado y barrido por «la filosofía del “cine de autor”». A propósito de las coproducciones realizadas por TVE y otras corporaciones como la RAI, como por ejemplo *Fuente Ovejuna* (J.G. Zamora, 1972) o *La leyenda del alcalde de Zalamea* (M. Camus, 1973), véase Otero [2006:66-126]. En relación con la lectura progresista realizada por Juan Guerrero Zamora en su versión de *Fuenteovejuna*, véase Carmona [2016].

TABLA 4. Análisis de cluster para las obras de Lope en relación a su número de adaptaciones televisivas y filmicas (*Continuación.*)

<i>Cluster 1</i>	<i>Cluster 2</i>	<i>Cluster 3</i>
<i>El villano en su rincón</i>		
<i>La discreta venganza</i>		
<i>La estrella de Sevilla</i>		
<i>La malcasada</i>		
<i>La viuda valenciana</i>		
<i>Las famosas asturianas</i>		
<i>Los melindres de Belisa</i>		
<i>Los milagros del desprecio</i>		
<i>Por la puente, Juana</i>		
<i>Porfiar hasta morir</i>		

La frecuencia de adaptación por títulos aquí reflejada confirma impresiones que cualquier estudioso del Siglo de Oro pueda tener, como por ejemplo que *Fuente Ovejuna* o *Peribáñez* se encuentren en el grupo de comedias que han merecido mayor atención filmica. No obstante, la «Tabla 4» también revela datos menos intuitivos, como que *El caballero de Olmedo*, obra del centro del canon lopesco, se sitúe, estadísticamente hablando, en el mismo grupo que *El caballero del milagro*. En este mismo sentido, también es sorprendente que *El mejor alcalde, el Rey*, *El castigo sin venganza* o *El villano en su rincón* se enmarquen en el grupo de las menos adaptadas, junto con otras piezas ubicadas en la periferia del canon, como *Las famosas asturianas*, *Por la puente, Juana* o *La malcasada*. Por último, destaquemos que la tabla también permite observar que en el tercer cluster se encuentra *El perro del hortelano*, una comedia que, aunque antes de la versión de Pilar Miró ocupaba un lugar secundario con respecto a otros títulos más sobresalientes del repertorio teatral lopesco (Mata Induráin 2010:64), había sido llevada a la televisión con anterioridad al menos en 4 ocasiones: en Portugal (A. Ramos, 1960); Yugoslavia (M. Skiljan, 1961); en Rusia (Y. Frid, 1978); y España (C. Luca de Tena, 1981).

Los resultados que se desprenden de la «Tabla 4» vienen a demostrar, en resumen, que, aunque por lo general se produce una correspondencia entre el canon editorial, el escénico y el cinematográfico/televisivo, no siempre se da una equivalencia total entre los títulos que componen estos repertorios. Al respecto, consideramos que el hecho de que no se produzca tal correspondencia pone de relieve que las realizaciones filmicas no están siempre predeterminadas por las tendencias edito-

riales y teatrales, por este motivo, debemos tomar en consideración también el cine y la televisión como agentes activos, o potencialmente activos, en la apertura del canon del teatro del Siglo de Oro.

II. UN LOPE QUE NO ESTÁ DESDE EL PRINCIPIO

Una vez presentados e interpretados los datos relativos al número de adaptaciones cinematográficas que han merecido las obras de Lope y Shakespeare, se plantea la cuestión no ya de por qué se han realizado más reescrituras fílmicas de la obra del inglés que del madrileño, sino acerca de por qué existe semejante distancia numérica entre las quince transposiciones del Fénix y las 688 del Bardo. A propósito, consideramos que tal interrogante puede responderse, al menos parcialmente, si nos retrotraemos a los primeros años de la historia del cine y prestamos atención a los condicionantes que favorecieron —o desfavorecieron— el establecimiento de una tradición de adaptación de la obra de estos autores.

Con respecto a la recepción póstuma de Shakespeare, Lynch [2008] desarrolla que, ya antes de 1800, el dramaturgo había sido convertido por los ingleses en prácticamente una divinidad, alcanzándose en 1864 el punto culminante de la Bardolatría, coincidiendo con el tricentenario de su nacimiento. Pero el de Stratford-upon-Avon no solo era bien conocido entre sus compatriotas: como apunta el investigador, a medida que el Imperio Británico ensanchó sus fronteras hacia América, Canadá, India, Australia, Nueva Zelanda y Sudáfrica, la obra de Shakespeare también se divulgó en los territorios conquistados. Más allá de los dominios coloniales, a lo largo del dieciocho, se tradujo al alemán, el castellano, el francés y el italiano; y antes de terminar el siglo XIX, a prácticamente todas las lenguas del mundo (Lynch 2008:105). Parece evidente, pues, dada la popularidad de Shakespeare cuando nació el séptimo arte, que la gente perteneciente al mundo del cine acudiera con frecuencia a sus argumentos teatrales ya desde mediados de la primera década del XX, momento en el cual la industria cinematográfica privilegió los filmes de corte narrativo y requirió un elevado número de historias para satisfacer las demandas del público (Sánchez Noriega 2000:51).

Por estas mismas fechas, no obstante, la recepción de Lope en concreto, y del teatro barroco en general, no pasaba por su mejor momento. Por lo que respecta a

la difusión de su obra en el extranjero, recordemos con Bate [2000] que las traducciones de Lope eran muy escasas. Pero es que, como ya adelantábamos, en España, el Fénix también era prácticamente un desconocido para el público general. Como explica Mascarell [2014:49-50], en el tránsito del XIX al XX: «el teatro áureo permanecía [...] arrinconado entre ambientes selectos e imbuido de una estética desfasada, ratificando una tendencia que se apuntaba ya desde mediados del siglo XIX, la de su progresivo alejamiento de los gustos del público».¹³ Durante las primeras décadas del XX, es cierto que se produjeron varias versiones escénicas de los textos de Lope, y que distintos periodistas e intelectuales clamaron por una mayor visibilidad del patrimonio teatral barroco, sin embargo la presencia de los títulos teatrales barrocos en las carteleras tuvo más bien una presencia anecdótica durante estas primeras tres décadas de siglo (García Santo-Tomás 2000:331). Con las siguientes palabras, por ejemplo, denunciaba Lorca tal estado de la cuestión en uno de los discursos que solían preceder los montajes de *La Barraca*, y en el cual hacía expresos los propósitos de la compañía ambulante:

representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todos oculto; y tener estas prodigiosas voces encerradas es lo mismo que secar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas (Byrd 1984:118).

Aparte de la aciaga recepción del teatro barroco a principios del XX, debemos referir otros factores que determinaron que en España no arraigara la práctica de trasladar los argumentos lopescos ni de ningún otro autor dramático del Siglo de Oro. En primer lugar, hay que tener en cuenta que la producción cinematográfica española durante este primer tercio de siglo se caracterizó, en palabras de Pérez Perucha [2000:26-27], por el raquitismo y la endeblez, un negligente y subalterno

13. Menéndez Onrubia [1990:187] especifica que, entre 1875 y 1900, «[s]obre el millar de títulos teatrales que se podían representar cada temporada de invierno en la decena larga de teatros del Madrid decimonónico, las reposiciones de obras clásicas a penas llegaban al cinco por ciento». Hay que tener en cuenta que bajo la etiqueta de «clásico», además de los títulos barrocos, el autor también incluye «las creaciones posteriores, como el drama histórico y romántico o las creaciones realistas desde Ramón de la Cruz hasta la Alta Comedia, pasando por Moratín y Bretón de los Herreros».

desarrollo, y una perezosa y desarticulada evolución.¹⁴ Parece lógico, por tanto, si se tiene en cuenta este anémico contexto de producción, que las probabilidades de que Lope se llevara a la gran pantalla en España fueran mucho más reducidas que las que tenía Shakespeare de ser trasladado en otras cinematografías emergentes de la época, como la francesa, inglesa, o la norteamericana.

En segundo lugar, y en relación directa con este estado de precariedad de la industria cinematográfica nacional, notemos que el hecho de que Lope no se hubiera adaptado durante estos años también tendría que ver con la práctica inexistencia del fenómeno del Film d'Art en España,¹⁵ donde encontró su materialización de manera tardía y solamente efímera (Pérez Perucha 1998:194-195). Es sin duda significativo que la primera traslación de una comedia áurea, *El alcalde de Zalamea* (A. Gual, 1914), se llevara a cabo en el seno de la productora catalana Barcinógrafo (1913-1918), impulsada por Adrià Gual, un intelectual catalán que consideraba que el cine, gracias a este tipo de realizaciones, era una herramienta capaz de culturizar a las masas (Porter Moix 1985:93). De su labor como director artístico en la productora, resultaron, además del título calderoniano, filmes como *La gitaniella* (1914), basado en el texto de Cervantes, y *Fridolín* (1914), una reescritura del poema «Der Gang nach dem Eisenhammer». Sin embargo, a finales de 1915, Gual fue apartado de la Barcinógrafo debido a la mala recepción de sus películas por parte del público (Pérez Perucha 1998:195). La empresa siguió en pie hasta 1918, pero, con la partida de Gual, también se produjo el fin de la política de adaptación de los clásicos del Seiscientos.

En relación con la postura tomada por Gual ante el cinematógrafo, podemos señalar el último de los motivos que consideramos que influyó en que no se consolidara la práctica de llevar los títulos del Fénix a la gran pantalla. Y es que, la actitud de este barcelonés significó verdaderamente una excepción si tenemos en cuenta las reacciones provocadas por la invención del cinematógrafo entre los intelectuales

14. La época del cine mudo español sigue siendo la etapa más desatendida y desconocida por los historiadores del séptimo arte. Para este asunto, aparte de las referencias a Pérez Perucha [1998, 2000] y Porter Moix [1985] citadas en el trabajo, remitimos a Minguet Batllori [2008].

15. En 1908, la productora francesa Pathé fundó la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres y, más tarde, Film d'Art, cuya función consistió en la adaptación de clásicos grecolatinos y de autores como Hugo, Dumas o Scott. Una experiencia muy similar, por ejemplo, se vivió en Italia, donde la productora Film d'Arte llevó a cabo adaptaciones, entre otros, de Shakespeare, Dante o Mérimée.

españoles, que recibieron el invento francés entre la indiferencia y el desprecio durante sus primeros veinte años de vida (García Carrión 2013:56). Al respecto, vale la pena mencionar el caso de Antonio Machado, el cual, si bien declaraba que uno de los buenos servicios que se le podían hacer al teatro español era el de popularizar sus obras maestras (Machado y Machado 1931), mantuvo una actitud cinematófila frente el invento de los Lumière (Utrera 1981:104-115). Incluso Valle Inclán, uno de los pocos miembros de la generación del 98 que mostró entusiasmo por el cine, declaró su desprecio por las adaptaciones (Utrera 1981:156-177). Tal actitud supuso, en consecuencia, y salvando la excepción de Gual, que aquellos pocos que conocían el patrimonio teatral áureo no alentaran ni participaran activamente en su transmisión a través del cine.¹⁶

A partir de lo sostenido hasta ahora puede afirmarse que, a lo largo del periodo silente, los factores señalados se combinaron de tal forma que impidieron la aparición y el afianzamiento de una tradición de adaptación de Lope, cuya primera comedia no pudo verse en el cine hasta 1927: *La moza de cántaro*, dirigida por otro catalán, Josep Amich. Del teatro de Shakespeare, por contra, según se refleja en la «Figura 1», a lo largo de estos mismos años se fraguó —aunque con algún altibajo, coincidiendo con el periodo de la Gran Guerra— una cultura de adaptación de su obra que, perpetuándose durante todo el siglo xx, alcanza nuestros días.¹⁷ Lamentablemente, según comprobaremos más adelante, esta no fue la última ocasión en la que las contingencias históricas impidieron que Lope perdiera la oportunidad de hacerse un hueco en el lienzo de plata.

16. La actitud de los intelectuales hacia el cinematógrafo cambió por completo a partir de la década de los 20, en especial durante la segunda mitad del decenio, cuando, como explica García Carrión [2013:70], el cinematógrafo pasó a formar parte esencial de su visión del arte. Por lo que respecta a los miembros de la generación del 27, la investigadora (García Carrión 2013:77-78) resume, siguiendo a Gubern, los porqués de la fascinación que estos autores sintieron por el cine, al que consideraban una síntesis de todas las artes, culmen de una cultura visualista, espectáculo dirigido a las masas y no a la burguesía, desvinculado de la tradición y, en consecuencia, capaz de liberar de las viejas costumbres.

17. Según recoge Rothwell [2004:1], entre 1899 y 1927 se realizaron unas 500 transposiciones de la obra de Shakespeare. Ello supone que, del conjunto de 150.000 filmes que se produjeron a lo largo del periodo silente, casi un uno por ciento se corresponde con adaptaciones del inglés.

III. INTERNACIONALIDAD

Decíamos antes que el hecho de que se adapte a un autor informa del grado de conocimiento de su obra en un lugar y un momento determinado, así como de la confianza por parte de las productoras de que la transposición de alguno de sus textos pueda resultar un producto rentable. En este apartado, mostramos cuáles son los países que han invertido en las transposiciones de estos autores con el objetivo de ver cuál es el grado de conocimiento que se ha tenido desde una perspectiva internacional de Shakespeare y Lope desde 1896 hasta la actualidad, y para analizar en qué medida las productoras, según sus nacionalidades, han apostado a la hora de dar a conocer al gran público la obra de estos dramaturgos.

Como era de esperar, en el caso de Lope el número de países que han contribuido en su difusión fílmica es mucho más reducido que en el de Shakespeare. Así, mientras que el inglés ha sido trasladado al cine en, como mínimo, 46 países, Lope lo ha sido solo en seis: España, Italia, Alemania, Francia, México y la antigua Unión Soviética. A esta reducida cifra, no obstante, se le puede añadir la de los lugares en los que se han realizado reescrituras para la televisión de los títulos del madrileño: Austria, Finlandia, Portugal, Yugoslavia y Suiza.¹⁸ A pesar de la adición efectuada, la diferencia entre el total de países es bien remarcable, siendo más de cuatro veces mayor el número de estados en los que se ha adaptado a Shakespeare que a Lope. Asimismo, es destacable el hecho de que, mientras que en el caso del Fénix todos los países que han adaptado sus obras a la pantalla forman parte de la cultura occidental, en el de Shakespeare son varios los estados que no pertenecen propiamente a esta tradición.¹⁹ Estos datos, pues, vienen a reafirmar lo desarrollado por Burnett [2013], según el cual directores de todos los rincones del mundo han restituido los textos dramáticos de Shakespeare a su idioma y a su cultura fílmica, teniendo la oportunidad de reinventar las obras del Bardo. En este sentido, vale la pena mencionar el caso de Japón, país en

18. La posibilidad de realizar una reescritura audiovisual con un presupuesto inferior al de las versiones cinematográficas explicaría que un buen número de las adaptaciones de las comedias lo-pescas hayan sido pensadas para la televisión, sobre todo, como vemos, en el extranjero, donde, al ser el autor menos conocido, habría supuesto una inversión excesivamente arriesgada el llevarlas al lienzo de plata.

19. Debemos apuntar que, aunque muchos de estos estados no forman parte de la cultura occidental en la actualidad, en un pasado formaron parte de los dominios del Imperio Británico (India, Egipto, Malasia, Ghana...).

el que Kurosawa ha cumplido un papel relevante a la hora de divulgar, a la vez que de apropiarse, la obra del inglés en el seno de la cultura nipona (Rothwell 2004:182-191).

Por lo que respecta a la cuestión de la nacionalidad de las producciones, las «Tablas 6 y 7» nos permiten detectar algo interesante. Y es que, si bien en el caso de Lope es España el principal productor de adaptaciones de la obra del madrileño (12 en total), en el del Bardo, el número realizaciones británicas (143) es mucho más próximo a la cifra de adaptaciones producidas por Estados Unidos (252) que por otros países, que han transpuesto una media de 8. Parece evidente que esto sea así, pues ambos estados comparten lazos culturales muy estrechos y una misma lengua, lo cual implica que la obra shakesperiana no tenga que ser traducida. Pero resulta altamente significativo el hecho de que ninguno de estos dos países haya participado en la difusión ni a través del cinematógrafo ni de la televisión de la comedia lopeveguesca.²⁰ Ello, de entrada, podría atribuirse a un supuesto carácter refractario de la cultura anglosajona ante lo hispánico, sin embargo tal hipótesis queda descartada si tenemos en cuenta que en ambos países se han venido produciendo distintas versiones fílmicas, por ejemplo, de la obra de Miguel de Cervantes: en Estados Unidos desde 1909, y en Reino Unido desde 1922.²¹

TABLA 6. Análisis de cluster para las reescrituras fílmicas de Lope y el país productor

<i>Cluster 1</i>	<i>Cluster 2</i>
Austria	España
Finlandia	
Francia	
Italia	
México	
Portugal	
RDA	
RFA	
URSS	
Yugoslavia	
Suiza	

20. En Estados Unidos en 1927 se estrenó *The night of love* de George Fitzmaurice. Según el cartel de la película, este film está basado en un texto de Calderón, pero no dramático, sino poético.

21. Cervantes cuenta hasta nuestra fecha, según IMDB, con un total de 55 adaptaciones cinematográficas. Véase: http://www.imdb.com/name/nm0148859/?ref=fn_al_nm_1. Consulta del 15 de enero de 2016. En la «Figura 3», en los *Anexos*, puede consultarse la cronología comparada de los estrenos de las adaptaciones cinematográficas de Shakespeare, Lope y Cervantes.

TABLA 7. Análisis de cluster para las reescrituras fílmicas de Shakespeare y el país productor

<i>Cluster 1</i>	<i>Cluster 2</i>
USA	Francia
UK	Italia
	Alemania
	India
	Dinamarca
	España
	URSS
	Canadá
	Suiza
	China
	Australia
	Brazil
	Finlandia
	Hungría
	Grecia
	Irlanda
	Japón
	México
	Polonia
	Suecia
	Yugoslavia
	Egipto
	Madagascar
	Marruecos
	Noruega
	Países Bajos
	República Checa
	Rusia
	Argentina
	Austria
	Bulgaria
	Bélgica
	Estonia
	Ghana
	Israel
	Malasia
	Nigeria
	Nueva Zelanda
	Portugal
	Singapur
	Sudáfrica
	Turquía
	Venezuela

La ausencia de reescrituras fílmicas de Lope en estos países está relacionada con el escaso conocimiento de la comedia en el mundo anglosajón, donde tan solo a partir de la década de los 80 del siglo xx, coincidiendo con el tercer aniversario de la muerte de Calderón, y especialmente con la llegada del nuevo milenio, comenzó a despertar el interés por este fenómeno teatral (Thacker 2007; Paun de García y Larson 2008; Thacker 2014). A propósito, Paun de García y Larson [2008:20-21] expresan los motivos de tal desatención:

One important factor, certainly, was the absence of truly actable contemporary translations of adaptations. Another, perhaps, was the notion that Golden Age theatre was about honor and religion, and little else, and therefore could not conceivably appeal to the taste of modern British and American audiences. Possibly, also, as Dawn Smith has suggested, there were lingering effects from the *leyenda negra*, a generalized negative feeling that was aggravated by images coming out of Francoist Spain [...]. Finally, one might postulate that directors and producers in the English-speaking countries had no particular incentive to delve into Spanish theatre, or any other variety of foreign theatre because after the mid-century mark, so much interesting work was being done by playwrights in their own lands.

En cualquier caso, a pesar de que en el mundo anglosajón la comedia haya dejado de ser una simple curiosidad para los especialistas, y aunque los traductores se hayan esforzado en ampliar el repertorio de comedias para las compañías teatrales anglosajonas, la comedia nueva sigue siendo, en expresión de Paun de García y Larson [2008:30], una *rara avis* en el panorama cultural de estos países: se estudia y lee en raras ocasiones, y tiene una presencia todavía más limitada en las antologías. Dado tal estado de la cuestión en Reino Unido y Estados Unidos en relación con el teatro barroco del Siglo de Oro, no es difícil comprender que tampoco en la actualidad se haya apostado por llevar a Lope a la pequeña o la gran pantalla.

Dejando ahora a un lado la ausencia fílmica de Lope en territorio anglosajón, fijémonos que si bien la «Tabla 8» evidencia que España es el mayor productor de adaptaciones de Lope, notemos que nuestro país no siempre ha sido el responsable a la hora de inaugurar, o bien apuntalar, la tradición de adaptación de una obra determinada. Según se desprende de este registro, comprobamos que desde España no se ha promovido la transposición de obras como *De cuándo acá nos vino*, *El caballero del milagro* y *El maestro de danzar*, realizadas en el extranjero en ocasiones para el lien-

zo de plata y en otras para la pequeña pantalla. Además, los datos reflejados en esta tabla también nos permiten insistir en lo ya apuntado anteriormente a propósito de la transposición de *El perro del hortelano*: y es que, antes de que Pilar Miró se decidiera a llevarla al cine, esta comedia palatina ya se había transpuesto al menos en tres ocasiones en el extranjero, y con gran éxito, por cierto, en la Unión Soviética (Ryjik 2015).

TABLA 8. Número de adaptaciones las comedias de Lope producidas por España/resto del mundo

<i>Obra</i>	<i>España</i>	<i>Resto</i>
<i>De cuándo acá nos vino</i>	0	1
<i>El alcalde de Zalamea</i>	1	0
<i>El bastardo de Mudarra</i>	1	0
<i>El caballero de Olmedo</i>	3	0
<i>El caballero del milagro</i>	0	3
<i>El castigo sin venganza</i>	1	0
<i>El despertar a quien duerme</i>	1	0
<i>El maestro de danzar</i>	0	1
<i>El mejor alcalde, el Rey</i>	1	0
<i>El perro del hortelano</i>	2	3
<i>El villano en su rincón</i>	1	0
<i>Fuente Ovejuna</i>	3	2
<i>La dama boba</i>	3	1
<i>La discreta enamorada</i>	5	0
<i>La discreta venganza</i>	1	0
<i>La estrella de Sevilla</i>	1	0
<i>La malcasada</i>	1	0
<i>La moza de cántaro</i>	3	0
<i>La viuda valenciana</i>	1	1
<i>Las famosas asturianas</i>	1	0
<i>Los melindres de Belisa</i>	1	0
<i>Los milagros del desprecio</i>	2	0
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	3	1
<i>Por la puente, Juana</i>	1	0
<i>Porfiar hasta morir</i>	1	0

Por lo que respecta a Shakespeare, por el contrario, se produce en muy pocas ocasiones el hecho de que una obra determinada no se haya adaptado en Reino Unido o Estados Unidos pero sí en otros lugares.²² Tal fenómeno, ciertamente, da mues-

22. En los *Anexos*, véase la «Tabla 11».

tra del papel protagonizado, aunque no sea de modo estrictamente premeditado, por estos dos estados como garantes de la difusión de la obra de Shakespeare; un papel que, en este sentido, lamentablemente no podemos decir que haya cumplido España para con Lope. A propósito, es preciso señalar que, incluso durante la posguerra, cuando la comedia áurea tuvo una notable presencia en los Teatros nacionales (Wheeler 2012:20) y los vencedores se valieron de esta como vehículo de expresión de sus valores morales y políticos (Muñoz Carabantes 1992:60), desde el organismo censor, aduciendo distintas motivaciones, se influyó o incluso instó para que quedaran abortados varios proyectos de transposición de algunas obras de los principales dramaturgos del Seiscientos, como *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón o *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.²³

En lo que concierne a Lope a propósito de esta cuestión, cabe señalar los dos intentos fallidos de traslación al cine de *La estrella de Sevilla*, propuestos por la casa Pemator y Procias en 1949 y 1950 respectivamente. En el caso de Pemator, en el informe del lector, se desaconsejaba seguir adelante con la propuesta debido la presencia del verso, ya que se consideraba que atentaba contra la estética naturalista habitual en el cine; además, se ponía en entredicho «la oportunidad política de presentar unos hechos reprobables cometidos por un Rey».²⁴ Por lo que respecta al plan de Procias, en el Informe general del lector, Francisco Fernández González se mostró especialmente duro con el guión adaptado por Torrente Ballester, en relación al cual se despachó con las siguientes palabras:

23. En los permisos de rodaje dirigidos por el organismo censor en 1950 a las productoras Cifesa y Roptence se dedicaron duros comentarios a propósito de la calidad de sendos proyectos de traslación de *El Alcalde de Zalamea* de Calderón, que finalmente no se llegarían a realizar (Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, Unidad 36/04715: *El alcalde de Zalamea*). Por lo que respecta al plan de adaptación de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina por parte de Cifesa (1953), la censura condicionó la expedición del permiso de rodaje a la contratación de un teólogo que participara y supervisara la composición del guión; tal requerimiento, así como el temor de no satisfacer las expectativas de los censores en lo que al contenido religioso de la pieza se refiere, pudieron motivar que finalmente no se trasladara al celuloide el drama (Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, Unidad 36/04572: *El condenado por desconfiado*). A pesar de lo dicho, no se puede negar que algunos proyectos basados en obras del teatro clásico recibieron en estos mismos años un importante apoyo por parte del organismo censor. Son casos como el antes referido de *Fuenteovejuna* (A. Román, 1947), *Don Juan* (J.L. Sánchez de Heredia, 1950) o *Doña Francisquita* (L. Vadja, 1953) —inspirada en *La discreta enamorada* de Lope—, a los cuales les fue otorgada la calificación de «Interés General»; por su parte, además de *La moza de cántaro* (1952), *El alcalde de Zalamea* (J. Gutiérrez Maesso, 1954) también fue clasificada de «1A».

24. Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, Unidad 36/04572: *La estrella de Sevilla*.

Habría de ser una película exhibicionista de la horrenda podredumbre moral y humana que alienta en la historia de España. Pero quizás esa consideración sea lo que menos pese a la hora de calificar con rigor este poco inspirado proyecto para una película histórica. Los diálogos están llenos de expresiones procaces. El tema está saturado de amores viciosos. El rey es un violador de oficio. Los personajes son todos unos personajes envilecidos y las dos únicas figuras dotadas con cierta nobleza son perseguidas y atormentadas y asesinadas.

Luego en la forma todo resulta un embarullado anacronismo. Lo mismo hay escenas de un desmelenado democratismo, que actos y escenas de una tiranía criminal y monstruosa. Todo se confunde y quiere tener fuerza dramática y quiere tener fuerza humorística en otras ocasiones —y solo resulta absurdo y contradictorio—. El asunto de gualdrpearía está falto de interés, de originalidad y de verosimilitud; son aspectos que sitúan a este guión completamente fuera de lugar entre las películas serias y dignas que deben constituir el cine español. Y a todo Sevilla al fondo. Aconsejo su prohibición.

Lamentablemente, la desatención generalizada hacia el patrimonio teatral barroco, ya sea por parte de las productoras o de las instituciones públicas españolas, no se ha circunscrito a las primeras décadas del siglo veinte y la dictadura. De este modo, aunque en la «Figura 2» comprobamos que entre finales de los 60 y principios de los 80 se produjo un pico de traslaciones de la obra del Fénix para la televisión —emitidas en espacios como «Teatro», «Teatro de siempre» y «Estudio 1»—, tal dinámica de promoción de nuestros clásicos gozó de un muy corto recorrido a partir de la consolidación de la Democracia.²⁵ Basta con remitirse a la experiencia como directora de *El perro del hortelano* de Pilar Miró, la cual, a pesar de sus buenos contactos en el mundo de la televisión y la industria cinematográfica española, topó con no pocos problemas financieros a la hora de culminar su proyecto. Disgustada por la falta de apoyos, la madrileña sostenía que los españoles, a diferencia de franceses e ingleses, «despreciamos nuestra cultura» (Montero 1996).

25. Durante la Transición, en Televisión española se realizaron con frecuencia adaptaciones de clásicos de nuestra literatura con el objetivo de contribuir a configurar, a partir de la difusión de tales narraciones, una nueva identidad nacional para los españoles (Palacio 2012:287-336). No obstante, en paralelo, y ya con anterioridad a la muerte de Franco, se inició una progresiva desaparición de los teatros televisivos en beneficio de las ficciones de base cinematográfica (Palacio 2012:32). El hecho de que la obra lopesca haya tenido una presencia cada vez más limitada en la parrilla, por tanto, está claramente relacionado con este cambio de modelo de la ficción televisiva.

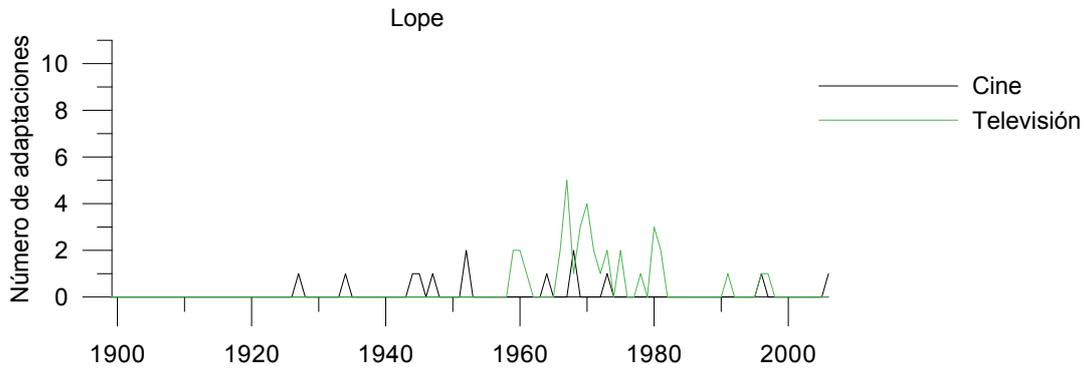


Figura 2: Cronología de las adaptaciones de Lope en cine y televisión.

IV. CONCLUSIÓN

En el presente trabajo hemos podido constatar la omnipresencia de Shakespeare en la gran pantalla desde el mismo nacimiento del séptimo arte. Desde luego, esta constante difusión de los textos del dramaturgo explicaría no solo que su obra impregne las dramaturgias audiovisuales de nuestros días, como han expuesto Balló y Pérez [2015], sino también la fama del autor en el mundo entero, sobre todo entre aquellas capas de la sociedad con menor cultura literaria, las cuales, a pesar de no haber asistido a ninguna de las representaciones teatrales de sus obras ni haber leído sus textos, conocen varias de las historias dramatizadas por el Bardo, están altamente familiarizados con personajes como Romeo y Julieta e incluso son capaces de recitar algunos de sus versos. Según apuntan Lehmann y Starks [2002:9]: «Shakespeare becomes ingrained in our everyday lives, entering our homes *not* through the library, but through the living room, courtesy of video technology and the rise of the “home theatre”».

A pesar de esta amplia transmisión del corpus teatral del inglés a partir del cine, no debemos caer en la tentación de pensar que las productoras se han mostrado siempre predispuestas a la financiación de estas realizaciones, pues no en todas las ocasiones han resultado rentables. El propio Roman Polanski, cuya versión de *Macbeth* fue estrenada en 1971, advertía que «the money people are always afraid of Shakespeare» (Rothwell 2004:147), ya que no lo consideran *per se* un buen producto. Es cierto que en el histórico de traslaciones de Shakespeare encontramos auténticos éxitos en taquilla, como *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (B. Luhr-

mann, 1996), con un presupuesto de 14,5 millones de dólares y con una recaudación en la taquilla estadounidense de más de 46;²⁶ pero la otra cara de la moneda la constituyen casos como el *Hamlet* de Kenneth Branagh (1996), en cuya producción se invirtieron 18 millones de dólares, de los cuales no se llegaron a recuperar ni cinco millones.²⁷

A pesar de los inconvenientes, la obra del inglés ha conseguido hacerse un hueco en la pantalla gracias al empeño de aquellos que han seguido insistiendo en su propósito. De este modo, aunque, como vemos en la «Figura 1», ocupó un lugar poco preeminente en el lienzo de plata entre los 70 y 80, a partir de los 90 logró renacer de sus cenizas. Basta con decir que recientemente se ha estrenado una nueva versión de *Macbeth* (J. Kurzel, 2015), y que próximamente, por poner tan solo un par de ejemplos, podrán verse las nuevas lecturas cinematográficas de *Hamlet* (D. Douglass, 2016) y *Julio César* (D.E. Haqq, 2017).

Por lo que respecta a Lope, diremos que en los últimos años ha sobrevivido con una salud renqueante a través del celuloide. Lejos quedó el ambicioso proyecto de Pilar Miró de trasladar al cine nuestro teatro áureo; así, a su adaptación de *El perro del hortelano* tan solo le ha sucedido *La dama boba* (2006) de Manuel Iborra, una producción con la que ponemos seriamente en duda que se haya reactivado el interés por la vida y obra del madrileño. La recepción de Lope a través del cine, por tanto, se enfrenta a una situación perversa, pues los directores y guionistas, al no contar con una tradición sólida de adaptación de su obra, no se atreven a dar un paso al frente en esta dirección. Pero es que, en el supuesto de que este primer paso se llegue a realizar, estos directores y guionistas deben hacer frente a la oposición de las productoras, las cuales rechazan sus proyectos después de comprobar que, a lo largo de 120 años de historia del cine, tan solo una adaptación del Fénix ha funcionado bien en taquilla, y únicamente en el mercado doméstico.

Para terminar este trabajo, recordemos que decía Lynch [2008:8], en relación con la vasta fortuna del de Stratford-upon-Avon, que han sido los esfuerzos colectivos de innumerables actores, editores, investigadores, lectores y maestros los responsables de convertir a un dramaturgo de provincias y accionista del teatro en

26. Véase: Shakespeare, «William Shakespeare's Romeo + Juliet», <http://bufvc.ac.uk/shakespeare/index.php/title/23740>. Consulta del 15 de enero de 2016.

27. Véase: <http://bufvc.ac.uk/shakespeare/index.php/title/av34264>. Consulta del 15 de enero de 2016.

Shakespeare, el Bardo universal y el corazón de la cultura inglesa. Parece evidente, por tanto, que también concierne a los lopistas tratar de restaurar la inquietud por la comedia del Fénix, y áurea en general, entre el gran público. Para ello, es preciso contagiar nuestro entusiasmo y brindar nuestro apoyo a quienes están dispuestos a darlo a conocer, sea a través del teatro, ediciones literarias adaptadas, la televisión o el cine. Solo de esta manera, se conseguirá que la obra de Lope ocupe el lugar que merece en la historia de la literatura.

ANEXOS

TABLA 9. Corpus de adaptaciones cinematográficas de Lope

<i>Título</i>	<i>Información</i>
<i>La moza de cántaro</i>	José Amich (España, 1927)
<i>La discreta enamorada</i> (<i>Doña Francisquita</i>)	Hans Behrendt (España, 1934)
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> (<i>Aventura</i>)	Jerónimo Mihura (España, 1944)
<i>La viuda valenciana</i>	Fernando Cortés (México, 1946)
<i>Fuenteovejuna</i>	Antonio Román (España, 1947)
<i>El maestro de danzar</i> (<i>Uchitel' tantsev</i>)	Tatyana Lukashevich (URSS, 1952)
<i>La discreta enamorada</i> (<i>Doña Francisquita</i>)	Ladislado Vadja (España, 1952)
<i>El alcalde de Zalamea</i>	José G. Maesso (España, 1954)
<i>La moza de cántaro</i>	Florián Rey (España, 1954)
<i>Las famosas asturianas</i> (<i>Los cien caballeros</i>)	Vittorio Cottafavi (España, Italia, República federal alemana, 1964)
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> (<i>Les anges exterminés</i>)	Michel Mitrani (Francia, 1968)
<i>Fuente Ovejuna</i>	Juan Guerrero Zamora (España, Italia, 1972)
<i>El alcalde de Zalamea</i> (<i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i>)	Mario Camus (España, Italia, 1973)
<i>El mejor alcalde, el rey</i>	Rafael Gil (España, Italia, 1974)
<i>El perro del hortelano</i>	Pilar Miró (España, 1996)
<i>La dama boba</i>	Manuel Iborra (España, 2006)

Tabla 10 A-B: Análisis de cluster para las obras de Shakespeare en relación a su número de adaptaciones televisivas y fílmicas

A

<i>Cluster 1</i>	<i>Cluster 2</i>	<i>Cluster 3</i>
<i>Hamlet</i>	<i>Macbeth</i>	<i>King Lear</i>
<i>Romeo and Juliet</i>	<i>Othello</i>	<i>A Midsummer Night's Dream</i>
		<i>Julius Caesar</i>
		<i>The Tempest</i>
		<i>The Taming of The Shrew</i>
		<i>Richard III</i>
		<i>The Merchant of Venice</i>
		<i>Antony and Cleopatra</i>
		<i>Twelfth Night</i>

Tabla 10 A-B: Análisis de cluster para las obras de Shakespeare en relación a su número de adaptaciones televisivas y filmicas (*Continuación*)

<i>Cluster 1</i>	<i>Cluster 2</i>	<i>Cluster 3</i>
		<i>As You Like It</i>
		<i>Much Ado About Nothing</i>
		<i>Henry V</i>
		<i>The Comedy of Errors</i>
		<i>The Merry Wives of Windsor</i>
		<i>The Winter's Tale</i>
		<i>Titus Andronicus</i>
		<i>Henry IV I</i>
		<i>Richard II</i>
		<i>Coriolanus</i>
		<i>Henry VI III</i>
		<i>Henry VIII</i>
		<i>King John</i>
		<i>All's Well That Ends Well</i>
		<i>Cymbeline</i>
		<i>Henry IV II</i>
		<i>Love's Labour's Lost</i>
		<i>Measure for Measure</i>
		<i>Pericles</i>
		<i>The Two Gentlement of Verona</i>
		<i>Timon of Athens</i>
		<i>Troilus and Cressida</i>

B

Cluster	Frecuencia
1	161
2	65
3	10

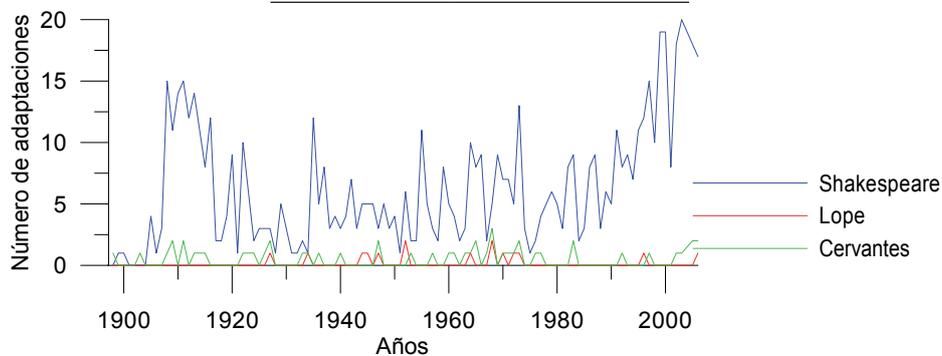


Figura 3. Cronología de las adaptaciones cinematográficas de Shakespeare, Lope y Cervantes.

TABLA 11. Número de adaptaciones de las obras de Shakespeare producidas por UK/ USA y resto del mundo

<i>Obra</i>	<i>UK/USA</i>	<i>Resto</i>
<i>Hamlet</i>	79	78
<i>Romeo and Juliet</i>	73	47
<i>Macbeth</i>	37	24
<i>Othello</i>	27	33
<i>King Lear</i>	21	14
<i>Julius Caesar</i>	20	7
<i>A Midsummer Night's Dream</i>	18	8
<i>All's Well That Ends Well</i>	18	8
<i>The Tempest</i>	17	13
<i>The Taming of The Shrew</i>	15	11
<i>Richard III</i>	14	9
<i>Antony and Cleopatra</i>	11	6
<i>As You Like It</i>	10	0
<i>The Merchant of Venice</i>	10	0
<i>Henry V</i>	6	2
<i>Titus Andronicus</i>	6	1
<i>Twelfth Night</i>	6	9
<i>Much Ado About Nothing</i>	5	5
<i>Richard II</i>	3	2
<i>The Merry Wives of Windsor</i>	3	4
<i>Henry IV I</i>	2	2
<i>Henry VI III</i>	2	0
<i>Henry VIII</i>	2	0
<i>The Comedy Of Errors</i>	2	6
<i>The Winter's Tale</i>	2	3
<i>Cymbeline</i>	1	0
<i>King John</i>	1	0
<i>Love's Labour's Lost</i>	1	0
<i>Troilus and Cressida</i>	1	0
<i>Coriolanus</i>	0	3
<i>Henry IV II</i>	0	2
<i>Measure for Measure</i>	0	1
<i>Pericles</i>	0	1
<i>The Two Gentlement of Verona</i>	0	1
<i>Timon of Athens</i>	0	1

BIBLIOGRAFÍA

- BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ, *El Món, un escenari. Shakespeare: el guionista invisible*, Anagrama, Barcelona, 2015.
- BATE, Jonathan, *El Genio de Shakespeare*, Espasa, Madrid, 2000.
- BLOOM, Harold, *The Western Canon: the Books and School of the Ages*, Harcourt Brace & Company, Nueva York, 1994.
- BURNETT, Mark Thomson, *Shakespeare and World Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- BYRD, Suzanne W., *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 1984.
- CARMONA, Alba, «La representación de la violencia en *Fuente Ovejuna*: de la comedia a sus reescrituras fílmicas», en *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Renacimiento, Sevilla, 2016, pp. 235-248.
- CARTMELL, Deborah, ed., *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, Blackwell, Oxford, 2012.
- DIXON, Victor, «La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega», en *Proyección y significados del teatro clásico español*, eds. J.M. Díez Borque y F. Ruiz Ramón, Sociedad estatal para la acción cultural exterior, Madrid, 2004, pp. 247-256.
- «Estrenos de teatro», en *Centro de documentación teatral*, Madrid, <http://teatro.es/estrenos-teatro>. Consulta del 15 de enero de 2016.
- FELIPE, Fernando de, e Iván GÓMEZ, *Adaptación*, Trípodos, Barcelona, 2008.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- GUBERN, Román, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el Franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, 1981.
- LEHMANN, Courtney, y Lisa S. STARKS, «Introduction: Are We in Love with Shakespeare?», en *Spectacular Shakespeare: critical theory and popular cinema*, eds. C. Lehmann y Lisa S. Starks, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2002, pp. 9-20.
- LOFTIS, John, «La comedia española en la Inglaterra del siglo XVII», en *La comedia*

- española y el teatro europeo del siglo xvii*, eds. H.W. Sullivan, R.A. Galoppe y M.L. Stoutz, Tamesis, Woodbridge, 1999, pp. 101-119.
- LYNCH, Jack, *Becoming Shakespeare: How a Dead Poet became the World's Foremost Literary Genius*, Constable, Londres, 2008.
- MACHADO, Antonio, y Manuel MACHADO, «Autocríticas: *El perro del hortelano*», *ABC* (27 de febrero de 1931), p. 23.
- MADRID, Juan Carlos de la, ed., *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Trea, Gijón, 1996.
- MASCARELL, Purificació, *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, Universitat de València, Valencia, 2014.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Un refrán, tres personajes, nueve sonetos: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *Congreso Internacional «Lope de Vega. Elíjase el tema: comedia, literatura, historia, arte, emblemática»*, eds. L. Rodrigues, V. Peres y R.M.^a Sánchez-Cascado, Instituto Cervantes de Rio de Janeiro-Universidade Federal Fluminense-GRISO, Río de Janeiro, 2010, pp. 64-84.
- McFARLANE, Brian, *Novel to Film: an Introduction of the Theory of Adaptation*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- McGRADY, Donald, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 151-166.
- McKENDRICK, Melveena, *El teatro en España: 1490-1700*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2003.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, V (1990), pp. 187-207.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., *Paisaje(s) del cine mudo en España*, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), Valencia, 2008.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, «Adaptaciones de Televisión Española de obras dramáticas de Lope de Vega», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Lope/filmografia_tv.shtml. Consulta del 15 de enero de 2016.
- MONTERO, Manuel, «Miró: “Despreciamos Nuestra Cultura”», *El Periódico* (26 de noviembre de 1996), p. 58.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medie-*

- val en España (desde 1939 a nuestros días)*, Universidad Complutense, Madrid, 1992.
- OLEZA, Joan, *ARTELOPE. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, <http://artelope.uv.es>. Consulta del 15 de enero de 2016.
- OTERO, José María, *El horizonte de las coproducciones*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5t3k3>. Consulta del 15 de enero de 2016.
- OTERO, José María, *TVE: Escuela de Cine*, Festival de Cine de Huesca, Huesca, 2006.
- PALACIO, Manuel, *La televisión durante la Transición española*, Cátedra, Madrid, 2012.
- PAUN DE GARCÍA, Susan, y Donald R. LARSON, «The Comedia in English: An Overview of Translation and Performance», en *The Comedia in English Translation and Performance*, eds. S. Paun de García y D.R. Larson, Tamesis, Woodbridge, 2008, pp. 1-33.
- PEDRAZA, Felipe B., *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Octaedro, Barcelona, 2006.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, «España 1911-1922. Apogeo y decadencia de la producción barcelonesa», en *Historia general del cine. Volumen III: Europa 1908-1918*, eds. J. Talens y S. Zunzunegui, Cátedra, Madrid, 1998.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en *Historia del cine español*, eds. R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 19-118.
- PORTER MOIX, Miquel, *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya: 1897-1916*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1985.
- PROFETI, Maria Grazia, «Para Lope: estimación del Fénix en Europa y en España», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, ed. C. Strosetzki, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2001, pp. 69-82.
- RÓDENAS, Domingo, coord., *Lope de Vega y la Edad de Plata. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura, XXII* (2016).
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David, *Teatros nacionales republicanos: la Segunda República y el teatro clásico español*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2014.

- ROTHWELL, Kenneth S., *A History of Shakespeare on Screen: A century of Film and Television*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón», en *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, eds. J.M. Díez Borque y F. Ruiz Ramón, Sociedad estatal para la acción cultural exterior, Madrid, 2004, pp. 233-244.
- RYJIK, Veronika, «Lope de Vega and Lenfilm: *The Dog in the Manger's* Cross-Cultural Journey», en *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, eds. H. Erdman y S. Paun de García, Tamesis, Woodbridge, 2015, pp. 219-228.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000.
- TERRIS, Olwen, Eve-Marie OESTERLEN, Murray WESTON y Luke MCKERNAN, *Shakespeare: An International Database of Shakespeare on Film, Television and Radio*, <http://bufvc.ac.uk/shakespeare/>. Consulta del 15 de enero de 2016.
- THACKER, Jonathan, «History of Performance in English», en *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on Performance*, eds. C. Boyle, D. Johnston y J. Morris, Oberon, Londres-Nueva York, 2007, pp. 15-30.
- THACKER, Jonathan, «La puesta en escena del teatro clásico español en Gran Bretaña: estado de la cuestión y últimas tendencias. Entrevista con Laurence Boswell», en *Diálogos en las tablas Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, eds. P. Mascarell, M. Bastianes y E. Fernández, Reichenberger, Kassel, 2014.
- UTRERA, Rafael, *Modernismo y 98 Frente a Cinematógrafo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Sevilla, 1981.
- WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, University of Wales Press, Cardiff, 2012.
- ZECCHI, Barbara, ed., *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Complutense, Madrid, 2012.