

“VENIA DOCENDI”.
ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2014)

Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)



ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN Y CANONIZACIÓN DE LAS COMEDIAS DEL SIGLO DE ORO A PARTIR DE SUS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS*

Alba Carmona
Universidad Autónoma de Barcelona

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PLANTEAMIENTO DE LA TESIS

La comedia áurea ha sido estudiada, sobre todo en el mundo universitario español, desde una perspectiva filológica¹. Es cierto, sin embargo, que, desde ya hace varias décadas, se han venido desarrollando nuevos enfoques de trabajo. El teatro barroco, pues, también ha sido abordado desde la sociología², y, más recientemente, como señaló Thacker³, en especial en la academia norteamericana, desde la teoría literaria⁴ y el nuevo historicismo⁵. Si bien esta clase de estudios ha proliferado en los últimos tiempos, comprobamos que las investigaciones siguen centrándose en el análisis de los textos, así como en el tiempo histórico y las condiciones en que fueron escritos y repre-

* Este trabajo se inscribe en el marco de mi investigación predoctoral, dirigida por el profesor Dr. Gonzalo Pontón Gijón, realizada gracias a la «Ayuda para contratos predoctorales para la formación de doctores» (BES-2013-064325, MINECO), y se beneficia de mi vinculación a los proyectos «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI2012-35950, MINECO), y «TC/12: Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» (CSD2009-00033, MICINN).

¹ Pérez-Rasilla, 2008; Thacker, 1999, 2004; Wheeler, 2012.

² Por ejemplo: Díez Borque, 1976, 1978; Maravall, 1972, 1975.

³ Thacker, 1999.

⁴ Ver Simerka, 1996.

⁵ Ver Madrigal, 1997.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 7-21. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 32 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-460-7.

sentados⁶. Por el contrario, el examen de la puesta en escena de la comedia en la actualidad ha sido efectuado de forma minoritaria⁷; salvando, por supuesto, algunas excepciones⁸.

Mi tesis doctoral pretende sumarse a esta última línea de investigación mencionada, ya que, al igual que autores como Thacker, Fischer y Wheeler, parto del convencimiento de que el análisis de la puesta en escena de los clásicos áureos puede revelarnos significados que, solo a través de la lectura, resultaría imposible discernir. Estoy interesada, por tanto, en saber cuál es la versión que se nos ha transmitido de estas obras en su actuación, pues, como indica Pavis⁹:

Al escuchar esta copia verbal del texto, al ver la situación de enunciación que tiene lugar y el sentido concreto que le da el texto, el espectador recibe una opción muy precisa que impide la consideración de otras opciones.

La tesis, sin embargo, no voy a dedicarla al estudio de la puesta en escena teatral de la comedia, sino de la cinematográfica. Considero interesante, en este sentido, ver cómo el cine, un medio que ocupa el mismo espacio cultural que el teatro en el siglo XVII¹⁰, nos ha acercado este fenómeno teatral. Es cierto que son pocos los trabajos destinados al análisis de las adaptaciones al cine de textos áureos¹¹; no obstante, esta clase de investigación cuenta con numerosos antecedentes en los estudios ingleses dedicados a un autor del mismo siglo, Shakespeare.

⁶ Pérez-Rasilla, 2008, p. 9.

⁷ Fischer, 2009; Thacker, 1999, 2004; Wheeler, 2012.

⁸ La revista americana *Comedia Performance*, por ejemplo, está orientada a la publicación de trabajos realizados desde esta perspectiva. Para otros estudios en esta misma línea, ver Fischer, 2009; Mujica, 2013; Wheeler, 2012, etc.

⁹ Pavis, 2000, p. 204.

¹⁰ Wheeler, 2012, pp. 14 y 135. Según señala el autor, el cine y la comedia áurea no solo compartirían el mismo espacio cultural, sino también elementos estilísticos, como la rapidez de los cambios de escena y la priorización de la acción sobre la psicología (Wheeler, 2012, p. 135).

¹¹ Cabe destacar: Evans, 1997; Moncho Aguirre, 2008, 2011; Wheeler, 2008, 2012.

2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

Esta investigación predoctoral pretende aportar información en dos niveles. El primer apartado versará sobre el proceso de recepción internacional, a través del cine, en la actualidad y a lo largo del siglo pasado, de las obras de autores como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín Moreto y Guillén de Castro. Trataré de perfilar cuál es, en expresión de Jauss, el horizonte de expectativas¹² que las transposiciones cinematográficas de la comedia, españolas y extranjeras, han creado en el espectador acerca del teatro del Siglo de Oro. Como ya hizo Wheeler¹³ para las adaptaciones nacionales, deberé evaluar hasta qué punto este horizonte de expectativas concuerda con el que se ha desprendido, durante largo tiempo, de la crítica académica. Y es que esta, como ya indicó Arellano¹⁴, ha contribuido, en ocasiones, a la consolidación de una serie de tópicos y prejuicios que afectan a la recepción del teatro clásico español.

En segundo lugar, la tesis quiere determinar cuál es el papel del cine, un factor extraliterario, en el proceso de canonización de las comedias áureas. Como ya señaló Mata Induráin¹⁵, a partir de la transposición de *El perro del hortelano* (P. Miró, 1996), se multiplicaron las ediciones y estudios de la pieza lopesca; además, después de su estreno, su presencia en los escenarios también ha sido constante. Es preciso, en consecuencia, comprobar si tal fenómeno se ha producido con el resto de adaptaciones, y valorar qué otros factores pueden haber intervenido en la entrada en el canon de determinadas obras¹⁶.

¹² Jauss, 2013. Tal concepto hace referencia a «la suma de conocimientos e ideas preconcebidas que determinan la disposición con la que el público de cada época acoge, y por tanto valora, una obra literaria» (Viñas Piquer, 2002, p. 503).

¹³ Wheeler, 2012.

¹⁴ Arellano, 2004, 2013. En relación con la comedia, el investigador denuncia las siguientes características que se le han atribuido: la falta de universalidad; la homogeneidad; el marcado carácter católico; la inexistencia de tragedias; la «deshumanización y robotización» de sus personajes; la «improvisación, sin reglas ni arte»; la expresión de la «reclusión real o simbólica en espacios opresivos o en las cadenas del honor»; y su función como «instrumento de propaganda monárquico nobiliaria».

¹⁵ Mata Induráin, 2010, pp. 64-65.

¹⁶ A partir de los datos proporcionados por el Centro de Documentación Teatral, podemos observar que, en la década previa al estreno cinematográfico de *El perro del hortelano*, esta comedia palatina solo se había montado dos veces. En los diez años posteriores a su transposición, se programó hasta en once ocasiones. La poco afortunada versión cinematográfica de *La dama boba* (M. Iborra, 2006), sin embargo,

Para la consecución de tales propósitos, antes de todo, es necesario identificar qué comedias han sido llevadas al cine. Al respecto, cabe señalar que, a partir de la bibliografía consultada, he advertido importantes discordancias entre los corpus de adaptaciones propuestos. Por ejemplo, por lo que respecta al número de transposiciones de las comedias de Lope de Vega, Evans¹⁷ solo señala cuatro; Wheeler¹⁸, siete; y, Moncho Aguirre¹⁹, catorce²⁰. Para el establecimiento de este corpus, por el momento, aparte de tener en cuenta los resultados presentados por estos autores, he realizado una exploración de los catálogos de la Filmoteca Española y la de Catalunya, así como de la Cinémathèque Royale de Belgique, la Cinémathèque Française y la de Toulouse, y preveo una estancia en el Deutsches Filminstitut.

El siguiente momento de la investigación se centrará en establecer una tipología de las comedias transpuestas mediante el análisis filmico. Tal análisis lo ejecutaré a partir de los conceptos procedentes de la narratología desarrollados por Genette²¹, profusamente empleados desde la década de los ochenta en el estudio de los relatos audiovisuales. Respecto a estos filmes, también atenderé a cuestiones relacionadas con su contexto de producción (filmografía del equipo técnico y artístico, política de la productora, estilo cinematográfico, momento histórico, etc.). De forma paralela, llevaré a cabo un estudio exhaustivo de las comedias que se han adaptado, en el cual tendré en cuenta tanto la bibliografía primaria como la secundaria.

Una vez recopilados estos datos, realizaré el cotejo de las comedias áureas con sus respectivas adaptaciones. Esta operación permitirá detectar los mecanismos empleados en el momento de transformar un texto teatral en otro cinematográfico; además, pondrá de relieve los elementos de actualización utilizados para aproximar estas obras barrocas al público contemporáneo.

Para concluir el primer apartado de la tesis, mediante la lectura ideológica de las películas, esbozaré el horizonte (u horizontes) de

parece no haber ido acompañada del mismo fenómeno. Así, en los diez años previos a su estreno, estuvo en cartelera siete veces; desde su adaptación, lo ha estado en seis.

¹⁷ Evans, 1997.

¹⁸ Wheeler, 2008, 2012.

¹⁹ Moncho Aguirre, 2008, 2011.

²⁰ Más un acercamiento biográfico, *La Musa y el Fénix* (1935), del director alemán, de origen judío, Constantin L. David.

²¹ Genette, 1972.

expectativas derivado(s) de las transposiciones de la comedia. Si, por un lado, sabemos que las adaptaciones realizadas bajo los primeros años del franquismo participaron en la difusión del ideario del régimen, y, por tanto, proyectaron un reflejo conservador de los dramaturgos barrocos²², todavía debe examinarse con qué propósito se llevaron al cine, y qué imagen se desprendió de estos mismos autores, por ejemplo, antes de la Guerra Civil (A. Gual, *La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1914), bajo la República de Weimer (L. Berger, *Der Richter von Zalamea*, 1920), en el exilio (M. Altolaquirre, *El condenado por desconfiado*, 1952), o en la URSS (V. Chabukiani, y S. Managadze, *Qartuli baletis ostatebi*²³, 1955). Por otra parte, prestaré especial atención a las reacciones generadas por las adaptaciones en el público. Las críticas cinematográficas publicadas en prensa representarán, al respecto, la principal fuente de información. Para acabar de perfilar este horizonte de expectativas, analizaré el único *biopic* que se conserva de un autor del Siglo de Oro, *Lope* (A. Waddington, 2010). Con ello, trataré de averiguar qué imagen nos ha legado el cine de este autor, cuya obra y figura ha sido reivindicada, en ocasiones, desde ideologías dispares²⁴.

En el segundo apartado, dedicado a la cuestión del canon, pondré en relación la translación cinematográfica de una comedia con su inmediata fortuna editorial y sobre las tablas. El ejercicio consistirá, por tanto, en contabilizar el número de ediciones y representaciones que se han efectuado de una comedia determinada después del estreno de su correspondiente versión cinematográfica. Para comprobar si tal adaptación ha podido contribuir en el incremento o descenso de la frecuencia de publicación y puesta en escena, también deberé tener en cuenta las ediciones y representaciones del título anteriores a la película²⁵.

²² Wheeler, 2012, pp. 135-188.

²³ Se trata de la adaptación de *Fuenteovejuna*. La comparación de esta transposición con la de Román (1947) puede resultar muy interesante, sobre todo si tenemos en cuenta que la obra lopesca devino, en aquellos años, en un arma propagandística tanto del régimen soviético como del franquista. Ver Kirschner, 1977, pp. 259-62.

²⁴ Pedraza Jiménez, 2001; Florit Durán, 2000.

²⁵ No existe ningún registro que dé cuenta, de manera exhaustiva, del número de representaciones que, a lo largo de los siglos XX y XXI, se han realizado de la comedia en España. No obstante, pueden obtenerse resultados parciales gracias a la bibliografía dedicada a la materia. Ver Doménech Rico, 2011; Muñoz Carabantes, 1992, etc. Las notas y críticas teatrales publicadas en prensa, y la base de datos elabo-

3. ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN. UN EJEMPLO DE ESTUDIO

En el primer estadio de trabajo, se ha procedido a la fijación del corpus de películas, que todavía no es definitivo. En este, se han incluido, además de los proyectos de adaptación que no prosperaron, cintas que recrean de forma «literal» las piezas teatrales, pero también aquellas que están vagamente inspiradas en ellas. En este sentido, cabe advertir que la distinción entre las clases de transposición no siempre es clara, por lo que estableceré su tipología en el momento en que realice el análisis pormenorizado de cada caso.

Como vemos en la «Tabla I. Corpus de adaptaciones», en la composición de este inventario han salido a la luz adaptaciones y proyectos de adaptación (en gris) que, hasta el momento, no se habían considerado, y cuya noticia de su traslado al cine puede dar cuenta del grado de difusión de los poetas áureos en los siglos XX y XXI.

TABLA I. CORPUS DE ADAPTACIONES

Lope	
Título	Información
1. <i>La moza de cántaro</i>	José Amich (España, 1927)
2. <i>La musa y el Fénix</i> (acercamiento biográfico)	Constantin L. David (España, 1935)
3. <i>Doña Francisquita</i> (<i>La discreta enamorada</i>)	H. Behrendt (España, 1934)
4. <i>Fuenteovejuna</i>	Proyecto de la Generalitat de València (Guerra Civil)
5. <i>Fuenteovejuna</i>	Carlos Arévalo (España, 1942)
6. <i>Aventura</i> (<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>)	Jerónimo Mihura (España, 1944)
7. <i>Fuenteovejuna</i>	Antonio Román (España, 1944)
8. <i>La viuda celosa</i> (<i>La viuda valenciana</i>)	Fernando Cortés (México, 1946)
9. <i>Fuenteovejuna</i>	Antonio Román (España, 1947)
10. <i>La estrella de Sevilla</i>	Proyecto de Procias (España, 1949)
11. <i>La estrella de Sevilla</i>	José Antonio Nieves Conde (España, 1950)

rada por el Centro de Documentación Teatral también aportan informaciones al respecto: <<http://teatro.es/es/recursos/bases-de-datos/estrenos#>>.

12. <i>Uchitel' tantsev</i> (<i>El maestro de danzar</i>)	Tatyana Lukashovich (URSS, 1952)
13. <i>Doña Francisquita</i> (<i>La discreta enamorada</i>)	Ladislao Vadja (España, 1952)
14. <i>La moza de cántaro</i>	Florián Rey (España, 1954)
15. <i>Qartuli baletis ostatebi</i> (<i>Fuenteovejuna</i>)	Vakhtang Chabukiani y Shota Managadze (URSS, 1955)
16. <i>Fuenteovejuna</i>	Antonio Pineda Barnet (Cuba, 1963)
17. <i>I Cento Cavalieri</i>	Vittorio Cottafavi (España, Italia, Alemania Occidental, 1964)
18. <i>El caballero de Olmedo</i>	Antoni Ribas (España, 1965)
19. <i>El villano en su rincón</i>	Antoni Ribas (España, 1965)
20. <i>Les anges exterminés</i> (<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>)	Michel Mitrani (Francia, 1968)
21. <i>Fuenteovejuna</i>	Juan Guerrero Zamora (España, Italia, 1972)
22. <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i>	Mario Camus (España, Italia, 1973)
23. <i>El mejor alcalde, el rey</i>	Rafael Gil (España, Italia, 1974)
24. <i>Sobaka na sene</i> (<i>El perro del hortelano</i>)	Yan Frid (URSS, 1978)
25. <i>El perro del hortelano</i>	Pilar Miró (España, 1996)
26. <i>La dama boba</i>	Manuel Iborra (España, 2006)
27. <i>Lope</i>	Andrucha Waddington (España, Brasil, 2010)

Calderón	
Título	Información
1. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Adrià Gual (España, 1914)
2. <i>La dama duende</i>	José María Codina Juan Solá Mestres (España, 1919)
3. <i>Der Richter von Zalamea</i>	Ludwig Berger (República Weimer, 1920)
4. <i>The night of love</i>	George Fitzmaurice (EE. UU., 1927)
5. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Adrià Gual (España, 1935)

6. <i>La dama duende</i> ²⁶	Luis Saslavsky (Argentina, 1945)
7. <i>El casado casa quiere</i>	Gilberto Martínez Solares (México, 1947)
8. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Eusebio F. Ardavín (España, 1948)
9. <i>La vida es sueño</i>	Proyecto de Cifesa (España, 1950)
10. <i>El alcalde de Zalamea</i>	José G. Maesso (España, 1954)
11. <i>Der Richter von Zalamea</i>	Martin Hellberg (Alemania Occidental, 1956)
12. <i>El príncipe encadenado</i> (<i>La vida es sueño</i>)	Luis Lucía (España, 1960)
13. <i>El jardín de las delicias</i> (<i>La vida es sueño</i>)	Carlos Saura (España, 1970)
14. <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i>	Mario Camus (España, Italia, 1973)
15. <i>Mémoire des Apparences</i> (<i>La vida es sueño</i>)	Raul Ruiz (Francia, 1987)
16. <i>Éxtasis</i> (<i>La vida es sueño</i>)	Mariano Barroso (España, 1996)
17. <i>Niño Nadie</i> (<i>La vida es sueño</i>)	José Luis Borau (España, 1997)
18. <i>Solo se muere dos veces</i> (<i>La vida es sueño</i>)	Esteban Ibarretxe (España, 1997)
19. <i>La dama duende</i>	Iciar Bollaín (España, 2000)
20. <i>Isi & Disi (Amor a lo bestia)</i> (<i>La vida es sueño</i>)	Chema de la Peña (España, 2004)

Tirso de Molina	
Título	Información
1. <i>Doña Juana</i> (<i>Don Gil de las calzas verdes</i>)	Paul Czinner (Alemania, 1928)
2. <i>El burlador de Sevilla</i>	Proyecto de Suevia Films (1945)
3. <i>Don Juan</i> (<i>El burlador de Sevilla</i>)	José Luis Sáenz de Heredia (España, 1950)
4. <i>El condenado por desconfiado</i>	Manuel Altolaguirre (México, 1952)

²⁶ Al parecer, pocos días antes de morir, Miró andaba leyendo *La dama duende* con el objetivo de encontrar el modo de adaptarla («Pilar Miró muere de un infarto a los 57 años», *El País*, 20 de octubre de 1997).

5. <i>El condenado por desconfiado</i>	Proyecto de Cifesa (España, 1953)
6. <i>Il falco d'oro</i> (<i>Don Gil de las calzas verdes</i>)	Carlo Ludovico Bragaglia (Italia, 1955)
7. <i>El salto del tigre</i> (<i>El burlador de Sevilla</i>)	Guion de Martín Zweiback (España, 1965)
8. <i>Doña Juana Tenorio</i> (guion) (<i>Don Gil de las calzas verdes</i>)	Guion de Rafael J. Salvia (1971)
9. <i>La chouette aveugle</i> (<i>El condenado por desconfiado</i>)	Raúl Ruiz (Francia, Suiza, 1987)
10. <i>Tres damas para un amor</i> (<i>Don Gil de las calzas verdes</i>)	Guion de Rafael J. Salvia (?)
11. <i>El guiñol del diablo</i> (<i>El condenado por desconfiado</i>)	Guion de José Antonio Medrano, Agustín Navarro y José Agustín Gómez (?)
12. <i>Johnny Tenorio</i> (<i>El burlador de Sevilla</i>)	Guion de John Haggart (?)
13. <i>Don Juan Tenorio</i>	Guion de José María Pemán (?)

Guillén de Castro	
Título	Información
1. <i>Las mocedades del Cid</i>	Guion de Joaquín Dicenta (1946)
2. <i>Zamora, la bien cercada</i> (<i>Las hazañas del Cid</i>)	Guion de Joaquín Dicenta (?)

Agustín Moreto	
Título	Información
1. <i>Menos es más</i> (<i>El desdén con el desdén</i>)	Pascual Jongen (España, 2000)

Por otra parte, la interpretación de los datos ha permitido extraer informaciones relevantes para el segundo apartado de la tesis. Al respecto, si confrontamos las adaptaciones de la obra lopesca con los datos recogidos por Mascarell²⁷, tal y como se refleja en la «Tabla II. Canon escénico y cinematográfico», comprobamos que los títulos de

²⁷ Mascarell, 2013.

las transposiciones coinciden en su mayoría con aquellos que pertenecen al canon escénico del Fénix entre los años 1939-1989²⁸.

TABLA II. CANON ESCÉNICO Y CINEMATOGRAFICO

Título de la comedia de Lope	Número de montajes entre 1939 y 1989	Adaptaciones cinematográficas
<i>El caballero de Olmedo</i>	18	1 (+1) ²⁹
<i>Fuenteovejuna</i>	17	4 (+3)
<i>La discreta enamorada</i>	10	2
<i>La dama boba</i>	9	1
<i>La estrella de Sevilla</i>	7	0 (+2)
<i>El castigo sin venganza</i>	5	0 (+1)
<i>El perro del hortelano</i>	5	2
<i>Peribáñez</i>	5	2

Además, si tenemos en cuenta los datos aportados por Doménech Rico³⁰, que suma los montajes realizados en Almagro, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y los llevados a cabo en el extranjero (1975-2008), vemos que la pieza más veces representada también coincide con la que ha sido más veces adaptada al cine, tanto en el ámbito nacional como en el internacional: *Fuenteovejuna*³¹.

Visto desde nuestra perspectiva, puede parecer natural que sea esta obra, «una auténtica marca de fábrica del Fénix»³², la que haya sido más veces llevada a las tablas y trasladada a la gran pantalla. Notemos, sin embargo, según señaló Menéndez Pelayo, que esta comedia, a pesar de ser una de las «más admirables de Lope», no era «de las más

²⁸ Según he podido comprobar, se produce el mismo fenómeno con la obra de Calderón.

²⁹ Hasta el momento solo existe una adaptación, en forma de documental, de *El caballero de Olmedo*, y ninguna de *El castigo sin venganza*. No obstante, apuntemos que Pilar Miró, después del éxito que suscitó *El perro del hortelano*, comenzó a preparar el traslado al cine de ambas obras (Torres, 1997; Wheeler, 2012, pp. 175-176).

³⁰ Doménech Rico, 2011, p. 63.

³¹ Al respecto, digamos que *Fuenteovejuna* presenta una serie de rasgos (constantes cambios de escenario, ritmo elevado, escenas simultáneas y de masas) habituales en los textos filmicos. Ver Kirschner, 1977, p. 256; Doménech Rico, 2011, p. 68.

³² Doménech Rico, 2011, p. 64.

conocidas en España», «por raro capricho de la suerte»³³. De hecho, no tenemos noticia de su representación en el siglo XVII ni en el XVIII³⁴. Y si bien la primera edición del drama en español, a cargo de Hartzenbusch, fue publicada en 1857, también permaneció ausente de los escenarios españoles del XIX³⁵. Así pues, la primera representación española no se produjo hasta 1903, con reposición en 1904, y no se repitió, en los teatros comerciales, hasta 1932³⁶. Finalmente, la incorporación, un año más tarde, por parte de Lorca, al repertorio de La Barraca, y el montaje dirigido por Rivas Cherif, durante el tricentenario de Lope (1935), supusieron su entrada y permanencia, todavía vigente, en el canon escénico lopesco, dentro y fuera de España³⁷.

Ahora bien, cabe valorar hasta qué punto la primera adaptación de *Fuenteovejuna*, dirigida por Antonio Román (1947), pudo repercutir en la decisión de representar, en adelante, la comedia en nuestro país. De momento, hemos podido comprobar que, si bien durante los cuarenta solo la llevaron a la escena Modesto Higuera, con el TEU, en el curso 1943-1944, y Luca de Tena, en el año posterior (con reposición en el 47), durante la década inmediata al estreno, se programó en casi todas las temporadas (52-53; 53-54; 55-56 —2—; 56-57; 58-59). Indiquemos, sin embargo, que no se produjo el mismo fenómeno con la adaptación realizada por Guerrero Zamora en 1972 (61-62 —2—; 63-64; 69-70 —2— / 73-74; 78-79)³⁸. Al respecto, vale la pena señalar que, mientras la película de Román contó con el apoyo del aparato franquista³⁹ y la intelectualidad cinematográfica afín

³³ Menéndez Pelayo, 1925, p. 195.

³⁴ Kirschner, 1977, pp. 256-257; Doménech Rico, 2011, pp. 64-65.

³⁵ Doménech Rico, 2011, p. 65. Al parecer, después del estreno de *Fuenteovejuna*, el 8 de marzo de 1876, en el Teatro Maly de Moscú, la obra sí logró hacerse un hueco en los escenarios decimonónicos de la Rusia zarista. Ver Kirschner, 1977, pp. 258-259.

³⁶ Doménech Rico, 2011, p. 66.

³⁷ Doménech Rico, 2011, pp. 67-68.

³⁸ Muñoz Carabantes, 1992.

³⁹ La película fue clasificada de «Interés nacional», una categoría dictada por la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS (BOE, 15-06-1944). Según resume Franco Torre (2008, 564, n. 14), las películas que obtenían esta categoría gozaban de privilegios como el «derecho a un mayor número de licencias de importación y doblaje, prioridad y ventajas en estrenos y reestrenos, y la imposición a los exhibidores de mantener la película en cartel mientras esta alcanzase como mínimo el cincuenta por ciento del aforo». Tal disposición aparece reproducida de manera parcial en Pozo Arenas, 1984, p. 46.

al régimen, la cinta de Guerrero Zamora, además de ser mal recibida por la crítica, fue recortada por la censura⁴⁰ hasta en 47 ocasiones⁴¹, por lo que el total de su duración se vio reducido en cuarenta minutos⁴².

Hasta el momento, los datos valorados parecen evidenciar que el cine desempeña un papel considerable en la entrada o permanencia de un clásico en el canon editorial y escénico, pero también dejan entrever el peso de otros factores influyentes, como el respaldo de las instituciones políticas y culturales. Será, no obstante, la valoración de la casuística en su conjunto la que permita alcanzar conclusiones mejor fundamentadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», en José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (eds.), *Proyección y significado del teatro clásico español*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 53-78.
- ARELLANO, Ignacio, «El patrimonio teatral español del Siglo de Oro. Un proyecto en marcha», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 802, 2013, pp. 2-4.
- BENTLEY, Bernard Pierre Emile, «Fuenteovejuna en 1947: la hipoteca del presente», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 331-336.
- CARVAJAL, Mery, «Juan Guerrero Zamora: No asisto al estreno de *Fuenteovejuna*», *Pueblo*, 20 de noviembre de 1972.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega», en Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenber (eds.), *El*

⁴⁰ En este caso, al tratarse de una producción de RTVE, el proceso de censura fue doble. En primer lugar, se produjo un control interno de la película desde la misma corporación; con posterioridad, esta primera versión se remitió al organismo censor, que procedió a una segunda revisión del filme (Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, Unidad 36/04224: *Fuenteovejuna*).

⁴¹ Carvajal, 1972.

⁴² López Sancho, 1972.

- Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 53-82.
- EVANS, Peter William, *From Golden Age to Silver Screen: The Comedia on Film*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997.
- FISCHER, Susan L., *Reading Performance: Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*, Woodbridge, Tamesis, 2009.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 107-124.
- FRANCO TORRE, Christian, «Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía», en Gloria Camarero (ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid-Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 552-568.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- JAUSS, Hans Robert, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *La historia de la literatura como provocación*, Madrid, Gredos, 2013 [1970], pp. 151-207.
- KIRSCHNER, Teresa J., «Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1, 1977, pp. 255-271.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «Gracias y desgracias de una producción controvertida», *ABC* (Madrid), 2 de diciembre de 1972.
- MADRIGAL, José Antonio (ed.), *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MASCARELL, Purificació, «El canon del teatro clásico español: del siglo XVII al XX», *Teatro de Palabras*, 7, 2013, pp. 305-317.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Un refrán, tres personajes, nueve sonetos: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en Lygia Rodrigues Vianna Peres y Rosa M.^a Sánchez-Cascado Nogales (eds.), *Congreso Internacional «Lope de Vega. Elíjase el tema: comedia, literatura, historia, arte, emblemática»*, Rio de Janeiro, Instituto Cervantes de Rio de Janeiro / Universidade Federal Fluminense / GRISO, 2010, pp. 64-84.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. V, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1925.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, «Adaptaciones cinematográficas de obras dramáticas de Lope de Vega», Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2008. Disponible en:

- <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Lope/filmografia_cine.shtml> (consulta: 06-06-2014).
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de este en los dramaturgos*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2011. El texto completo se encuentra disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w3b7>> (consulta: 06-06-2014).
- MUJICA, Barbara (ed.), *Shakespeare and the Spanish Comedia: Translation, Interpretation, and Performance. Essays in Honor of Susan L. Fischer*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2013.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 a nuestros días)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Imágenes sucesivas de Lope», en Irene Pardo Molina y Antonio Serrano Agulló (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 211-232.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La puesta en escena de los clásicos. La crítica académica», *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 20, 2008, pp. 9-22.
- «Pilar Miró muere de un infarto a los 57 años», *El País*, 20 de octubre de 1997 (editorial).
- POZO ARENAS, Santiago, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984.
- SIMERKA, Barbara (ed.), *El Arte Nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and the Golden Age in Spanish Drama*, Londres, Bucknell University Press, 1996.
- THACKER, Jonathan, «Rethinking Golden-Age Drama: The Comedia and its Contexts», *Paragraph*, 22, 1999, pp. 14-34.
- THACKER, Jonathan, «“Puedo yo con sola la vista oír leyendo”: Reading, Seeing and Hearing the Comedia», *Comedia Performance*, 1, 2004, pp. 143-173.
- TORRES, Rosana, «Pilar Miró: “Lope se adelanta a su tiempo en los personajes femeninos”», *El País*, 3 de mayo de 1997.
- VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- WHEELER, Duncan, «A Modern Day Fénix: Lope de Vega’s Cinematic Revivals», en Alexander Samson y Jonathan Thacker (eds.), *A Companion to Lope de Vega*, Woodbrifge, Tamesis, 2008, pp. 285-299.

WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.