

*FUENTEVEJUNA* (TRANS)NACIONAL: DE LOS DISCURSOS  
HEGEMÓNICOS A LAS APROPIACIONES ESTÉTICAS EN ANTONIO ROMÁN  
Y JUAN GUERRERO ZAMORA

PATRICIA TRAPERO LLOBERA (Universitat de les Illes Balears)

CITA RECOMENDADA: Patricia Trapero Llobera, «*Fuenteovejuna* (trans)nacional: de los discursos hegemónicos a las apropiaciones estéticas en Antonio Román y Juan Guerrero Zamora», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 119-151.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.242>>

Fecha de recepción: 3 de mayo de 2017 / Fecha de aceptación: 24 de julio de 2017

RESUMEN

El presente artículo se centra en el estudio de las producciones cinematográficas de *Fuenteovejuna* realizadas por Antonio Román en 1947 y Juan Guerrero Zamora en 1972. El análisis subraya la utilización en cada una de ellas de distintas técnicas de la adaptación literaria y de la apropiación estética cuya finalidad última es la de ajustar los contenidos del texto de Lope de Vega a los discursos políticos hegemónicos del momento de sus respectivas producción y exhibición comercial.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *Fuenteovejuna*; Antonio Román; Juan Guerrero Zamora; adaptación; apropiación.

ABSTRACT

This article discusses the cinematic productions of Lope de Vega's *Fuenteovejuna* directed by Antonio Román in 1947 and Juan Guerrero Zamora in 1972. The analysis stresses the different use of literary adaptation and aesthetic appropriation techniques, according to the ultimate purpose of adjusting the contents of Lope de Vega's play to the historical and political hegemonic discourses of their respective productions and cinema exhibitions.

KEYWORDS: Lope de Vega; *Fuenteovejuna*; Antonio Román; Juan Guerrero Zamora; adaptation; appropriation.

ADAPTACIÓN Y APROPIACIÓN: *FUENTE OVEJUNA* Y EL IMAGINARIO COLECTIVO

Hace algunos años, una cadena televisiva nacional anunciaba en su programación el inicio de un ciclo dedicado a William Shakespeare al que se calificaba como «el mejor guionista de la historia del cine», un aspecto compartido por buena parte de los estudiosos del guión cinematográfico y de la ficción televisiva, tal como sugieren Balló y Pérez [2015]. Aún no teniendo ningún viso de lógica histórica, la frase evidenciaba dos hechos innegables: la gran cantidad de trasvases que se han realizado entre el teatro y el cine o las pantallas en general, y la constatación de la conversión del autor británico en producto de consumo masivo, una marca que es sinónimo de calidad.

No cabe duda de que muchas han sido las investigaciones realizadas con la intención de clasificar las distintas manipulaciones que guionistas y directores cinematográficos o televisivos han llevado a cabo con uno o varios textos canónicos. Si bien muchas de ellas tienen como punto de referencia la fidelidad o no al texto original adoptando, tal como señala entre otros Pérez Bowie [2010:22-44], términos como adaptación, traducción, transducción, transposición, transficcionalidad o transcritura atendiendo al grado de trabajo realizado sobre el texto original, resulta innegable que estos presupuestos se han variado considerablemente en la actualidad. Así, la supremacía de los estrictos valores de identidad entre textos va a verse matizado por la enorme cantidad de maniobras de hibridación, intertextualidad y permutaciones que se producen en la cultura contemporánea ayudadas —y en muchas ocasiones condicionadas— por las nuevas plataformas de transmisión de los contenidos ficcionales y por la acción de sus usuarios que convertirán los estudios exclusivamente textuales en incompletos.

De este modo, la adaptación se convertirá en un término genérico y ciertamente difuso que se verá acompañado por otro concepto, el de apropiación de tal manera que el proceso de re-creación de los nuevos productos culturales con un origen canónico va a multiplicarse extraordinariamente. Como apunta Sanders [2016], la re-escritura no solo va a afectar al emisor del nuevo texto sino también al receptor contemporáneo que intentará apreciar el grado de similitud y diferencia entre dos

textos al tiempo que indagará la incidencia de otros textos, géneros o estéticas que repercuten en estos. Tanto en un caso como en otro es obvia la importancia del marco histórico de producción de los mismos.

Ni que decir tiene que los grandes ejemplos literarios de la reflexión de Sanders se encontrarán en el mundo creado en torno al personaje de Sherlock Holmes y, en el caso teatral, de la figura de William Shakespeare, ambos expandidos transmediáticamente y transformados en marcas en el sentido más comercial del término. Un aspecto que van a compartir algunos autores de nuestra literatura y en particular del Siglo de Oro español como ejemplos icónicos de la hegemonía cultural nacional.<sup>1</sup>

Aún sin llegar al grado de expansión de los mundos ficcionales de los ejemplos británicos, los textos de la comedia aurea se convertirán en suministradores de guiones para las pantallas a los que se dedicarán investigaciones frecuentemente textuales o estadísticas que reflejarán las amplias relaciones entre la literatura y el cine —como las de Moncho Aguirre [2011] o Carmona [2017] entre otras— desde perspectivas temporales diversas o comparándolas con textos de otras literaturas internacionales, estudios acerca de su pervivencia en la escena y pantallas contemporáneas —como realizará muy inteligentemente Wheeler [2012]— o, finalmente, *close readings* aplicados, desde parámetros habitualmente textuales, a obras cuyos argumentos pueden ser considerados como eternos o, al menos, atemporales.

Tal es el caso de *Fuenteovejuna*, una obra que forma parte de nuestro imaginario colectivo y que, a pesar de no haber sido trasladada profusamente a la pantalla, sí ha tenido una trascendencia escénica nacional e internacional. La rebelión de un pueblo ante el poder político que le oprime ha resultado ser un terreno abonado para adaptaciones con un claro contenido político de tendencias ideológicas diversas tal como apreciamos en las dos obras que ocupan estas páginas en el caso del cine, en la propuesta de RNE de 2006 cuya acción se sitúa en la Guerra Civil española, en las propuestas escénicas realizadas desde perspectivas ideológicas dispares por Federico García Lorca con la Barraca en 1933 y por Modesto Higuera en 1944 (Plaza Chillón 2009), las representaciones politizadas desde la transición es-

---

1. Un claro ejemplo de hegemonía cultural como sinónimo de identidad nacional lo encontramos en los argumentos de las dos temporadas emitidas hasta el momento de la serie *El Ministerio del Tiempo* (TVE, 2015-presente) en la que aparecen Miguel de Cervantes y Lope de Vega como personajes en algunos episodios.

pañola (Wheeler 2012:75-104), la traslación del conflicto de poder al final de la dominación española en Cuba en la propuesta de Liuba Cid en 2010 con Mefisto Teatro que incorporaba textos de José Martí o, finalmente, la versión de la compañía japonesa KSEC Act dirigida por Kei Jinguji en 2009 en la que los modelos del teatro kabuki servirán para ofrecer a los espectadores occidentales una trama sentimental atemporal despojada de cualquier elemento político.

Las páginas que siguen no pretenden realizar un análisis pormenorizado de la obra de Lope de Vega ni tampoco abrir un debate acerca de las distintas tipologías, posibilidades o modalidades que se dan —y sin duda se darán— del trabajo de «re-mediación» (Sanders 2016:215) entendido como el paso de un material literario a formas mediáticas diferentes o a plataformas tecnológicas distintas al original y en constante evolución. Nuestra propuesta intenta plantear cómo un mismo texto canónico puede llegar a tener una multiplicidad de lecturas que atienden, como no puede ser de otro modo, a elementos ideológicos específicos fluctuantes a lo largo de la historia, por una parte; y cómo el resultado de la filtración de ese canon a través de diversas sensibilidades artísticas implica la utilización de procesos de apropiación de índole muy diversa, por otra parte.

En este sentido, resultará extraordinariamente interesante el concepto de «poética del cine» propuesto por David Bordwell [2007] quien la definirá como los distintos modos en que los textos adquieren sentido a partir de sus aspectos formales sin dejar de lado sus contenidos pero tampoco obviando las fuerzas culturales que inciden en ellos y en sus posibles interpretaciones. Una poética diseccionada en dos grandes apartados o tendencias si se prefiere: la histórica que relacionará los elementos formales con elementos tecnológicos e industriales que inciden en la construcción de nuevas tipologías narrativas; y la cognitiva que reflexionará acerca de cómo los procesos de escritura y sus estrategias narrativas afectarán a la comprensión y memoria del espectador pero también referirán los entornos históricos de recepción.

Y eso justamente es lo que pretendemos: una lectura de las propuestas cinematográficas de *Fuenteovejuna* realizadas por Antonio Román en 1947 y Juan Guerrero Zamora en 1972 en las que ambos, en fases muy distintas del régimen franquista, utilizarán la adaptación y la apropiación como técnicas que les permitirán ahondar en la construcción identitaria (trans)nacional así como potenciar o transgredir el discurso hegemónico del poder imperante en el momento de su realización.

Todo ello desde una trayectoria profesional absolutamente diferente y en un entorno legislativo y mediático dispar.

EL «CATECISMO SOCIAL» DEL RÉGIMEN Y EL INTERÉS (TRANS)NACIONAL:

LA *FUENTEVEJUNA* DE ANTONIO ROMÁN<sup>2</sup>

En 1947 se estrenaba *Fuenteovejuna* dirigida por Antonio Román, cineasta formado en el ambiente de tertulias cinematográficas, revistas especializadas y cineclubs en tiempos de la República además de perfecto conocedor del cine expresionista alemán y el cine soviético (Coira 2004). Román se convertirá, en la década de los cuarenta, en un director de éxito asimilado a la cultura y al régimen franquista gracias a su colaboración como guionista en la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) pero especialmente a su film *Los últimos de Filipinas* (1945) que le valió no solo un gran éxito de público sino también los premios al mejor director, la mejor película y al mejor actor principal en la edición inaugural de las medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos de 1947.

Tal como leemos en los títulos de crédito de *Fuenteovejuna*,<sup>3</sup> Román será responsable de la adaptación cinematográfica y el guión técnico juntamente con Pedro de Juan al tiempo que José María Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido serán responsables de la adaptación literaria y los diálogos, en una disección de tareas que encontramos en muchas fichas técnicas de la época (Borau 1998). De igual manera, la película contará con un asesor histórico y militar y con un asesor religioso que corresponderán respectivamente al general de división don Luis Bermúdez de Castro y al reverendo padre Antonio G. del Figar, todos ellos nombres relevantes del régimen y de sus principios ideológicos a los que deberemos añadir al compositor de la banda sonora, el maestro Manuel Parada.<sup>4</sup>

2. Hemos tomado el término del texto de Saturnino Rodríguez [1999] por motivos que iremos clarificando a lo largo de estas páginas.

3. Cfr.: <<http://www.veoh.com/watch/v69529840xW6A9jX7>>.

4. Tal como especifica Aguilar Olivencia [1999] el general fue teórico de la guerra y el mando e historiador militar así como subsecretario de Guerra en la dictadura de Primo de Rivera. Alineado con el bando nacional, al finalizar la guerra civil ostentó la dirección del Museo del Ejército y la presidencia del patronato de las ruinas del Alcázar de Toledo. Es autor, entre otros textos, de *Mosaico Militar* (1903), *Arte de buen mandar español* (1944) y *Teoría militar y deberes cívicos* (1951). De acuerdo con Vandaele [2015:331-332], Antonio García del Figar fue crítico de cine en la revista

Los elementos de los que nos informan los títulos de crédito van más allá de la mención a los creadores de *Fuenteovejuna* para ofrecernos los aspectos esenciales que permiten comprender los elementos utilizados por Antonio Román en la construcción de un relato textual y visual que consolidará el discurso hegemónico del régimen político; un discurso hegemónico o canon del poder que se apropiará del texto de Lope a través de una re-contextualización que va a apelar directamente al imaginario colectivo creado por el régimen político y que va a contribuir a consolidarlo.

En una primera instancia, la propuesta argumental de *Fuenteovejuna* va a presentar (siguiendo la interpretación del texto lopesco realizada por Fiore 1995) una pugna entre la paz idílica representada por la vida rural como elemento armónico y símbolo del orden natural —basado en el bien común, la familia y el estado— y el caos representado por las acciones del Comendador que va a subvertirlo estrepitosamente provocando una reacción violenta restauradora en una comunidad organizada como colectivo. Sin embargo, y aún siguiendo parte de dichas premisas, la propuesta de Román va a plantear la construcción de una mitología del estado basada en una unidad moral e ideológica y en pugna con un enemigo que intenta romper la esencia e identidad nacional; en definitiva, la construcción de un relato mítico que, tal como apunta Sánchez Biosca [2007:86-87] en su referencia al cine de la Guerra Civil y posterior construye una terminología específica:

hay unas palabras clave que surgen del relato mítico: raza (en sentido espiritual y no biológico, a diferencia de la concepción nacionalsocialista), fuerza étnica, España... Un discurso, pues, sobre la esencia patria siempre amenazada por sucesivos «otros» (pueblos que aspiraban a conquistarla) que, en realidad, son quienes contribuyeron a labrar esta supuesta identidad.

Sin ningún género de dudas el cine, como producto cultural de masas, va a ser utilizado para la construcción de esta mitología del estado. Tal como plantea Ortego Martínez [2013], la propaganda falangista va a insistir en la utilización del cine como elemento esencial para la creación de un retrato idealizado de España donde se presenta una visión tergiversada de la realidad social. En este sentido, resulta

---

*Primer Plano* y vocal eclesiástico de la Comisión Nacional de la Censura Cinematográfica de 1942 a 1946.



imprescindible referirse al entorno de producción de los films del franquismo, las políticas propuestas como reafirmación ideológica y, finalmente, los debates planteados por revistas cinematográficas oficiales como *Radiocinema* publicada entre 1938 y 1963 y especialmente *Primer Plano*, publicada entre 1940 y 1951. En ellas participará Antonio Román y en ellas se sentarán las bases teóricas para la construcción de un cine nacional contrapuesto no solo al cine realizado en su momento por directores republicanos o cineastas en el exilio sino también a la visión de una España folklórica y andaluza esencialmente, promovida por las productoras alemanas (UFA) y que el régimen franquista tildaba de «españolada».

Dichas bases van a tener unos parámetros muy claros: la vuelta a la Historia como argumento, la proliferación del subgénero histórico, la representación de los valores tradicionales encarnados por el mundo rural, el mantenimiento de una sociedad jerarquizada, el papel de la iglesia católica como elemento cohesionador del estado, y la añoranza de la idea imperial encarnada por el caudillo (Gil 2009:317). Evidentemente, esta voluntad propagandística implicó el aumento de la producción cinematográfica y documental así como la instauración en 1944 de las «películas de interés nacional» que, de acuerdo con Ramos Arenas y Álvarez [2017] cumplirán todas las condiciones mencionadas pero de manera especial dos de ellas: la utilización del pasado como alegoría del presente y la puesta en valor de los principios morales del cristianismo. De este modo, las películas que obtenían la calificación se convertían inmediatamente en películas «ideales».

Y es en este punto cuando debemos volver a los títulos de crédito; en ellos encontramos una primera y más que interesante disección que afecta directamente al elemento textual al separarse la adaptación literaria de la adaptación cinematográfica o, lo que es lo mismo, diferenciando las distintas manipulaciones textuales del texto lopesco de su traslación a la pantalla. Una disección absolutamente ficticia ya que el primer aspecto es indisoluble del segundo al darse un conjunto de manipulaciones textuales que van ligadas a la construcción de un sistema de imágenes específico y a una nueva configuración de personajes que refuerce su verosimilitud en un medio que ya no es teatral sino cinematográfico y que, al mismo tiempo, sea eficaz para el mensaje propagandístico que se quiere transmitir.

Justamente Bentley [2004:332] en uno de los pocos trabajos dedicados exclusivamente a la producción de Román va a remarcar que

para que pudiera realizarse la película se hicieron bastante cambios a la obra de Lope, cambios que parecen reflejar esta dura época del principio de la segunda década de la dictadura, y dejan vislumbrar una mentalidad que encapsula estos años.

Unos cambios que Bentley concentrará en el trueque del lenguaje lopesco por un lenguaje asequible a los espectadores aunque sin abandonar el decoro que merece la obra por una parte, y en la incorporación de determinados elementos —normalmente diálogos y algún personaje— que sustentan el régimen político y cumplen con las exigencias de la propaganda oficial por otra parte. Sin embargo, el interesante *close reading* que realizará Bentley va a ofrecer, desde nuestro punto de vista, tan solo retazos de la propuesta encabezada por Antonio Román quien va a construir visual y conceptualmente un “catecismo social” del franquismo.

El primer aspecto al que debemos referirnos necesariamente es el argumento desarrollado. A partir del texto canónico lopesco en el que asistimos a la revuelta del pueblo de Fuenteovejuna ante los desmanes sexuales, abusos de poder y traición política realizados por el comendador mayor de la Orden de Calatrava Fernán Gómez de Guzmán, los guionistas de *Fuenteovejuna* procederán a cambios sustanciales que servirán para reforzar los pilares esenciales del régimen franquista: la patria, la fe y la familia. Sin embargo, mientras el texto lopesco va a combinar los elementos políticos de la pugna entre los partidarios de Alfonso de Portugal y los Reyes Católicos con el argumento individual de los desmanes del de Calatrava y su acoso a Laurencia, Román va a focalizar desde el primer momento el conflicto de la película en esta última.

Así, el cruce de miradas, la iluminación y los primeros planos entre el Comendador y Esteban en la más pura estética del cine soviético<sup>5</sup> con su centro en Laurencia va a transformar el argumento lopesco en un melodrama, un género ampliamente desarrollado en la década de los años cuarenta—gracias a productoras como Cifesa y Suevia Films y muy del gusto del público— protagonizado por personajes femeninos cuyos conflictos y problemas, normalmente relacionados con la salvaguarda del honor, son provocados externamente; unos personajes femeninos que

---

5. Las propuestas estéticas del expresionismo alemán y de las vanguardias cinematográficas soviéticas (S.M. Einseinstein) fueron algunos de los modelos tomados por los teóricos de *Primer Plano* para la configuración de un cine nacional. A estos modelos se añadirían los del neorrealismo italiano y la animación de la factoría Disney.



hallarán su refugio en la familia y en el matrimonio. A partir de esta premisa, está claro que el conflicto no será en ningún caso político sino sentimental, como también lo será el desarrollo de los personajes que lo conforman totalmente ajustados a la triada anteriormente mencionada a la que se unirán posteriormente la paz y la prosperidad como «valores esenciales del régimen» (Bentley 2004:335) y, por extensión, de la nueva identidad española.

Laurencia rebajará extraordinariamente la rebeldía del original lopesco y suprimirá su supuesta aversión al matrimonio transformándose en un ejemplo de devoción filial y de sumisión a la figura masculina representada por su futuro marido Frondoso, un hábil tirador de ballesta,<sup>6</sup> una configuración que resultará equiparable al personaje de Catalina de *La fierecilla domada* de Shakespeare<sup>7</sup> también dirigida por Antonio Román en 1956 y protagonizada por Carmen Sevilla y Alberto Closas en sus papeles principales (Cerdá 2011) y cuyo mensaje es idéntico al propuesto en *Fuenteovejuna*; es decir, una sumisión al modelo patriarcal representado, en este caso, por la figura del marido o del futuro marido que despojará de cualquier reivindicación individual a la mujer (Zaro 2004). Pero sobre todo, Laurencia será una defensora de su honra no dudando en arrojararse por una ventana y convertirse en mártir antes que ser mancillada por el Comendador tal como ella misma anuncia: «antes morir que humillarme».<sup>8</sup>

Frente al original lopesco, Esteban será configurado desde el primer momento como el garante de la seguridad y la moral del pueblo —o patria— pero especialmente, dada la conversión del canon en un melodrama, de la honra familiar. Si el segundo aspecto queda claro desde el inicio de la película tal como hemos comentado reforzándose en la secuencia en la que tras una reunión nocturna y secreta con el Comendador responderá a Laurencia que «descansé como un patriarca» mientras la cámara muestra su cama intacta al pasar la noche en vela salvaguardando su honor familiar,<sup>9</sup> el primero supondrá la incorporación de la

6. Antonio Román hará de Frondoso el campeón de tiro de ballesta de Fuenteovejuna de tal manera que este artificio aparentemente trivial permitirá dotar de mayor credibilidad a la situación de enfrentamiento entre el joven y el comendador en el bosque. Los habitantes del pueblo lo aclamarán con un más que elocuente «VICTOR Frondoso».

7. El equipo de guionistas de *La fierecilla domada* estaba compuesto por José Luis Colina, M. Villegas López y J.M. Arozamena a los que posteriormente se unieron Alfonso Paso y Mariano Ozores.

8. Un suicidio por la honra que se anulará en la película gracias a la oportuna ubicación del foso lleno de agua bajo la ventana de las dependencias del Comendador.

9. Cabe señalar que la escena de la reunión clandestina entre Esteban y el Comendador así como

iglesia a la trama produciéndose la unión de los tres pilares básicos del régimen franquista.

El estamento eclesiástico será incorporado en el argumento por el equipo de guionistas de *Fuenteovejuna* con dos finalidades esenciales. La primera finalidad, la ideológica, servirá para diseñar la gradación de los poderes de la nación tal como muestra la escena en la que Esteban y los miembros del consejo preparan la llegada del Comendador a la villa y no saben cuál es el protocolo que deben seguir; esta discusión se verá rápidamente zanjada ante el paso de una comitiva religiosa que aclara cualquier duda: ante un poder superior al local, los súbditos se mantienen de pie; antes los reyes se debe hincar una rodilla; y solo se debe uno arrodillar ante Dios. Una gradación que connota una jerarquía muy específica que será sutilmente manipulada en dos momentos que implican la utilización de mensajes subliminales muy concretos: uno, las palabras de Esteban al Comendador ante el que «de rodillas me pondré si gobiernas en paz»; el otro, ante los Reyes Católicos que se desplazan a Fuenteovejuna para juzgar los hechos acontecidos por iniciativa de la reina Isabel quien comentará que «no podemos dejar al pueblo sin justicia».<sup>10</sup>

El refuerzo a la figura del caudillo como persona mesiánica, pacificadora y teocrática es más que evidente,<sup>11</sup> sobre todo si tenemos en cuenta que uno de los conceptos esenciales del cine nacional del franquismo era la añoranza del imperio español iniciado por los Reyes Católicos de quien el caudillo va a considerarse heredero legítimo y quien, tal como apunta Pérez Bowie [2004:186] querrá

proyectar un momento glorioso del pasado histórico sobre el presente de una España salida de la contienda, y así trasvasar la acción pacificadora y unificadora de los monarcas al caudillo, quien, según la propaganda, había repetido la hazaña de Isabel y Fernando poniendo fin a los males que asolaban la patria.

---

el nombramiento de Esteban como alcalde perpetuo de Fuenteovejuna por parte de los Reyes Católicos bien podrían considerarse como una incorporación al texto lopesco de fragmentos e ideas desarrolladas en *El alcalde de Zalamea* de Calderón.

10. Resulta especialmente interesante ver cómo se reitera el papel de Isabel la Católica como unificadora de la nación en la ficción televisiva española contemporánea (*Isabel*, RTVE, 2012-2014) que, sin duda, merece un estudio sociohistórico e incluso bajo nuevos parámetros de construcción de mitologías contemporáneas del estado.

11. Recordemos que Franco era «caudillo por la gracia de Dios» y que entraba bajo palio a los actos religiosos, un hecho solo asimilable a la entrada de la sagrada forma el día del Corpus Christi.

La segunda finalidad, ideológico-dramática, afectará a la construcción del arco del personaje del Comendador. Tal como hemos comentado anteriormente, Fernán Gómez de Guzmán va a moverse puramente por su instinto sexual desde las primeras secuencias de *Fuenteovejuna*, un hecho que le llevará a transgredir el orden moral y político. Desde esta perspectiva, la evolución del personaje va a ser gradual correspondiendo cada una de sus fases a la vulneración de cada uno de los soportes sociales del régimen y su orden jerárquico claramente establecido desde 1942 en las cortes franquistas: la familia, el municipio y la iglesia.

La transgresión familiar va a centrarse, como no puede ser de otro modo, en la obsesión por Laurencia, obviándose cualquier escena de violencia relacionada con el acoso a otras mujeres del pueblo salvo en el caso de Jacinta que, como en el original lopesco, será entregada a la soldadesca. El enfrentamiento con el poder municipal va a producirse como consecuencia de la obsesión sexual del Comendador quien, en la secuencia de la boda entre Laurencia y Frondoso, va a romper literalmente la vara de mando de Esteban. Finalmente, la obsesión por la joven intentará ser gestionada por la Iglesia que intentará redimir al Comendador a través de una escena absolutamente evangelizadora entre este y el padre abad donde se despliega la idea de que el buen gobernante debe usar el poder como instrumento de misericordia y debe considerar a sus súbditos como hijos y no como esclavos; en definitiva, un gobernante cristiano y paternalista al que veremos en acción en una secuencia donde el pueblo hambriento y pobre le pide limosna al Comendador y este pone en práctica las indicaciones recibidas. La mediación de la iglesia ante Fernán Gómez va a escenificar también la lucha entre lo cristianamente correcto y el seguimiento de los instintos básicos, o, si se prefiere, la idea de que la oración y la devoción a la cruz puede reconducir a los pecadores y a los enemigos de la patria; algo que no ocurrirá con el Comendador quien, como enemigo de la nación, es perverso por naturaleza y tomará por fuerza lo que quiere conseguir, seducirá ideológicamente a los más jóvenes para traicionar al poder<sup>12</sup> y, finalmente, cometerá sacrilegios al destruir los símbolos de la cristiandad. Tres gradaciones que serán resumidas en una frase

---

12. Nos referimos aquí no solo al Maestre de Calatrava sino especialmente a los jóvenes de Fuenteovejuna a los que recluta, con la excusa del ataque a Ciudad Real, para que la villa quede desierta y poder secuestrar a Laurencia. Los villanos intentarán escabullirse y los guionistas pondrán en su boca una idea esencial: no querer luchar contra los Reyes Católicos (la cristiandad) pero sí contra los moros (los infieles).

pronunciada por Esteban ante los Reyes Católicos: «ved lo que hizo con mi vara, quiso quitarme la honra y se saltó la ley de Dios».

Por todo ello, el Comendador tendrá un componente dramático asimilado al villano de cualquier melodrama y uno simbólico al representar la alteridad ideológica del mismo modo como sucediera con Jaime Churruca en *Raza* (1941). Los tres estamentos básicos del franquismo van a ser agredidos por el Comendador, un «hombre hueco» que amenaza la paz conseguida (Berthier 1998: 19) y atenta contra la idea de la patria representada por Fuenteovejuna,<sup>13</sup> que merece «el desprecio de todo un pueblo» y que será aniquilado por el régimen en su política de supresión de disidentes. Una patria que, tal como comentan los habitantes de Fuenteovejuna, necesita «una cabeza única que nos mande», una frase que es el epítome del canon del poder y que, como la anterior, escuchamos en boca de los personajes de la película de Román.

Si el discurso hegemónico planteado en el desarrollo argumental y el tratamiento de personajes justifica más que sobradamente la adscripción de *Fuenteovejuna* a la calificación de interés nacional, lo mismo sucederá con la cuidadosa dramaturgia de la puesta en escena en la que la planificación, la música, la dirección de arte y el reparto constituido por el *star system* de la época harán visible el entramado ideológico de *Fuenteovejuna* al tiempo que mostrarán en la película muchos de los presupuestos teóricos de la revista *Primer Plano* para la construcción de un cine español (trans)nacional, es decir, un cine defensor de los valores ideológicos de la «nueva» España al tiempo que exportable.<sup>14</sup>

Dado que uno de los mensajes que se quiere transmitir es la pacificación del territorio nacional y presentar —parafraseando uno de los *taglines* de *Raza*— el ideario del buen régimen político surgido tras la Guerra Civil, y dada la supresión casi total de la trama política en una *Fuenteovejuna* transformada en melodrama, la cinta va a eliminar cualquier muestra de violencia. Esta va ser elidida como en el caso de la agresión a Mengo en su intento de ayuda a Jacinta, va a ser reducida temporalmente como en el asalto al castillo del Comendador, o va a ser difumina-

---

13. En este sentido, discrepamos parcialmente de la idea de Wheeler [2012:142] de que la patria se personifique únicamente en Laurencia.

14. El reparto estará encabezado por Amparo Rivelles (Laurencia), Fernando Rey (Fronroso), Manuel Luna (comendador), Manuel Kayser (Esteban), Tony Leblanc (Mengo) y Carlos Muñoz (maestre de Calatrava). Muchos de ellos pertenecían a la nómina de CIFESA o habían trabajado previamente con Antonio Román en *Los últimos de Filipinas*.

da a través de sobreimpresiones y *jumpcuts* como en el caso de las torturas a los habitantes de la villa por parte del pesquisidor enviado por el poder central. Para ello, Román va a utilizar dos referentes esenciales, el primero asimilable tangencialmente a la idea de montaje del cine soviético al que ya hemos hecho referencia y que eliminará la tentación de la frontalidad teatral para que sea el espectador quien asocie las imágenes —o la falta de ellas— y construya su sentido último; el segundo debido a la influencia directa del cine histórico y a la experimentación del montaje cuantitativo o a capas de Abel Gance, uno de los cineastas que marcó la juventud de Román (Coira 2004:5). En cualquier caso, la experimentación entre el montaje vertical frente al horizontal va a significar una voluntad estética importante.

Por otra parte, puesto que la imagen que se quiere transmitir es la representación de los valores tradicionales encarnados en el mundo rural, la puesta en escena va a potenciar la descripción de la placentera vida de la aldea extensible a todo el territorio nacional. La utilización de planos generales y de grandes escenas de masas van a ayudar extraordinariamente a ello, pero será la utilización de la técnica y el tono documental los que conduzcan estéticamente la propaganda de la identidad nacional. Un tono documental que ya encontramos en los títulos de crédito a los que recurrimos de nuevo y que llama poderosamente la atención al realizar el visionado de *Fuenteovejuna*, la música compuesta por Manuel Parada, autor también de las bandas sonoras de *Raza* (1941) y del Noticiario Documentales Cinematográficos, el NO-DO nacido en 1942 y estrenado en las pantallas en 1943 como «orientación educativa de signo nacional-católico» y como «instrumento de propaganda y adoctrinamiento político» (Rodríguez 1999:15 y 18).<sup>15</sup> La conformación del NO-DO como canon de documental de la época se va a relacionar estrechamente con *Fuenteovejuna*.

El documental no va a ser un medio ajeno a Román, quien inició su trayectoria cinematográfica como miembro de la escuela documentalista orensana (Coira 2004:7), y tampoco va a ser ajeno a los mecanismos de propaganda interna y externa del régimen franquista tal como leemos en el reglamento del NO-DO (Matud 2008:520):

---

15. Cfr.: <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1942/356/A10444-10444.pdf>>.

También se hizo imprescindible desarrollar una producción de documentales al servicio de nuestros organismos de propaganda que reflejen de modo exacto, artístico y con una técnica perfecta, los diferentes aspectos de la vida de nuestra patria y que, del modo más ameno y eficaz posible, eduquen e instruyan a nuestro pueblo, convencen de su error a los aún posiblemente equivocados y muestren al extranjero las maravillas de España, el progreso de nuestra industria, nuestras riquezas naturales, los descubrimientos de nuestra ciencia y, en fin, el resurgir de nuestra Patria en todos sus aspectos impulsados por el nuevo Estado.

*Fuenteovejuna* va a seguir escrupulosamente el planteamiento, la intencionalidad y la estética de los documentales del noticiero tal como hemos comentado, de manera que se producirá una apropiación de géneros por una parte, y una diversificación estética que está en función de los elementos ideológicos que esta quiere destacar, por otra parte. Así, la película estará plagada de escenas documentales en las que contemplamos una rudimentaria utilización de la cámara en mano que va siguiendo la actividad diaria de los habitantes del pueblo, pero también de extensas secuencias que describirán pormenorizadamente las fiestas que tienen lugar en Fuenteovejuna. Sin embargo, aunque los fragmentos de la llegada a la villa del Comendador y la boda de Laurencia y Frondoso están perfectamente integrados en el texto, las secuencias van a tener un funcionamiento autónomo, son fácilmente extraíbles de la película y adaptables además de ajustadas al formato del noticiero institucional de tal manera que bien podrían ser consideradas como citas en el sentido neobarroco del término. El referente no será otro que el trabajo de Leni Riefensthal para el gobierno nazi de quien Román tomará no tanto su complicación técnica como el despliegue de medios y los planteamientos intensivos de montaje basado en la autonomía de los planos como elementos descriptivos pero esencialmente expresivos y de fuerte contenido ideológico.

De acuerdo con este planteamiento, a la justificación argumental se añadirá la mitificación folklórica de la vida rural propuesta por el documental franquista y gestionado como constructo cultural de los logros del régimen por los Coros y Danzas de la sección femenina de la Falange Española a cuyos espectáculos de masas nos remite la película de tal manera que esta visión bucólica de lo popular ha de servir «de exaltación de los valores espirituales y culturales de España, desconocidos muchas veces por quienes no saben o no quieren comprendernos» (Matud



2008:525); es decir, una clara voluntad de proyección internacional. Una visión bucólica tratada en la película con un planteamiento que remite a imágenes de archivo —y, por tanto, rompiendo el tiempo real del argumento del film— permitiendo una mayor proximidad de los acontecimientos narrados con una audiencia familiarizada con los temas y estética del noticiero.

De este modo, no solo los argumentos y el tratamiento de los personajes van a ser fundamentales en la consideración de *Fuenteovejuna* como reflejo de un ideario político —patria, fe y familia—, sino que su puesta en escena no solo va a sustentarla sino que va a transformarla en un pseudo-documental y una práctica etnográfica en la que la cultura popular va a tener una importancia esencial —paz y prosperidad— proponiendo «una idea esteticista y romántica de un pueblo idealizado, en el que residen los caracteres esenciales de una nación» (Ortiz 2012:2) e intentando establecer una empatía con las audiencias quienes, a través de las fórmulas estéticas mostradas y tal como hemos ido comentando, considerarían la película no como una ficción sino como un espejo de una realidad; en definitiva, un planteamiento que lo acercaría considerablemente a los esquemas contemporáneos del docudrama pero que, lejos de ser dramatizaciones informativas o reconstructoras de unos hechos, responderán y acentuarán una voluntad propagandística en la que no se da una separación entre la ficción y la realidad.

LA VIOLENCIA, EL «FANTATERROR» Y EL TARDOFRANQUISMO: LA(S) *FUENTEOVEJUNA(S)*  
DE JUAN GUERRERO ZAMORA

En un contexto histórico totalmente diferente se estrena en 1972 la película *Fuenteovejuna* dirigida por Juan Guerrero Zamora, una coproducción italo-española que llevaba el sello de las dos televisiones estatales, RTVE y RAI.<sup>16</sup> La película de Guerrero Zamora seguía, pues, un sistema industrial que se fomentó especialmente en los primeros momentos del régimen franquista en su afán de ofrecer una imagen positiva del régimen autárquico y que tuvo su continuación en la década de los sesenta bajo la dirección de Manuel Fraga, Ministro de Información y Turismo, quien deseaba ofrecer una visión aperturista del país.

---

16. Cfr.: <<https://www.youtube.com/watch?v=XeHO-bFGgG8>>.

A la promoción del «nuevo cine español» como gran aportación del ministro Fraga, a la que no fue ajena el cambio de los planteamientos de la censura (Aragüez 2006) siguió una nueva situación en la cinematografía española que recogió un debate interno centrado en la pugna entre el aperturismo formal y la regresión moral (Cancio 2009) pero que paradójicamente fomentó las coproducciones y la aparición de subgéneros en los que se traslucía una oposición al régimen político.

Y es justamente en este último contexto en el que debemos situar la aportación de Guerrero Zamora quien, en las palabras iniciales a la emisión de la versión radiofónica realizada en el marco del ciclo de teatro clásico de RNE casi una década más tarde, comentará que dicha versión «la escribí hace algunos años para la película que entonces dirigí y que sigue proyectándose por esos mundos» [1981:5].<sup>17</sup> De este modo, el texto radiofónico y el guión cinematográfico van a ser idénticos, siendo el propio director quien va a proponer las claves de lectura de los contenidos de su guión: el respeto no exento de cierto purismo al texto lopesco que se traslada a la pantalla casi de manera íntegra aunque cambiando el orden de ciertos fragmentos que no acciones —tal como recogerá el listado realizado por O'Connor [1997]—, la crónica en el sentido brechtiano del término escenificando la animalización de un pueblo humillado colectivamente y su reacción violenta; y la acentuación de la epigonía feudal basada en la política del miedo y la represión.

Desde estos parámetros claramente contrarios al discurso hegemónico del régimen en los que fácilmente se podía hallar una traslación a la contestación política y social en el llamado tardofranquismo —con protestas estudiantiles, huelgas obreras, manifestaciones antifranquistas en el extranjero como reacción a las sentencias del juicio de Burgos, declaraciones de estados de excepción en partes del territorio español y un fuerte despliegue represivo—, no resulta extraño, tal como comenta Carmona [2016:238], que la censura actuara doblemente, por tratarse de una película y por tratarse de una producción de RTVE. Algo que, en una primera instancia, reafirmaría la voluntad de Zamora de adaptación de *Fuenteovejuna* a la contemporaneidad pero que, tal como apreciaremos posteriormente, no se relacionará con los procedimientos sustanciales atribuibles al paso del teatro al cine centrados en la adición, expansión, reducción e interpolación (Sanders 2016:23), sino

---

17. Utilizamos como referencia la edición del Ministerio de Cultura de 1981. La versión radiofónica de Guerrero Zamora fue editada en formato de audio-cassette por la secretaría general técnica del ministerio dentro de su colección *Teatro Español* como volumen 1.

que van a deberse a la asimilación por parte de las audiencias del imaginario cultural atribuido al canon y que va a ser leído, por tanto, desde una perspectiva política e histórica contemporaneizada. En definitiva, las audiencias trasladaban el mito político de la *Fuenteovejuna* lopesca a las circunstancias del país.

Así, no sorprende que la versión radiofónica de 1981 —queremos pensar que es el mismo punto de partida de la producción de 1972, tal como comenta Guerrero Zamora— utilice la consabida frase que Menéndez Pelayo dedicara al texto en su estudio sobre el teatro de Lope de Vega en 1949 como cita de autoridad juntamente con la referencia a Adolfo de Castro y Menéndez Pidal (Guerrero Zamora 1981:3):

LOCUTOR: Menéndez Pelayo dijo de esta obra: «Edificio de sencilla e imponente grandeza: un drama épico en toda la fuerza del término... No hay obra más democrática en el teatro castellano...»

[...]

LOCUTOR: Entre los textos que «renovaban por completo el concepto renacentista de la tragedia» y entre las obras «tan avanzadas que necesitaron llegar hasta nuestros días para alcanzar su pleno éxito», la incluyó Menéndez Pidal.

De hecho, las dos versiones variarán mínimamente una de la otra en cuanto a los resultados ante el espectador / oyente, una diferenciación que deberemos situar en los momentos de recepción de la misma: la primera (1972) en pleno tardofranquismo, la segunda (1981) seis años después de la muerte del general Franco, tres de la aprobación de la Constitución de 1978 y tras la aceptación social y partidista de las políticas del olvido-perdón y la reconciliación como premisas esenciales de la transición democrática.

Sin embargo, no es nuestro propósito realizar una comparación entre el texto lopesco y las versiones de Guerrero Zamora, sino ver cuál es la propuesta estética que este va a plantear en su *Fuenteovejuna* fílmica y si esta refuerza la premisa esencial que acabamos de transcribir. Para ello no podemos obviar dos elementos esenciales que se traslucirán en el film y que marcarán, desde nuestro punto de vista, dos partes claramente diferenciadas en la propuesta de 1972: la trama individual de las relaciones entre Laurencia y Frondoso, y la trama política centrada en el tiranicidio protagonizado por el pueblo de Fuenteovejuna. El primero de ellos va a estar relacionado con la personalidad del director y su trayectoria profesional como realizador de dramáticos de la televisión pública, el segundo se centrará en la

relación estética de *Fuenteovejuna* con uno de los subgéneros esenciales de la cinematografía española de la década de los setenta a los que nos hemos referido anteriormente, el «fantaterror», del que, desde nuestro punto de vista, Guerrero Zamora se apropiará de manera muy desigual y un tanto superficial.

No cabe duda de que el nombre del director de *Fuenteovejuna* está íntimamente ligado al teatro y de manera especial a la producción dramática de los entes públicos TVE y RNE como director de este tipo de espacios. Tal como señalan Rodríguez Merchán [2014] y Fernández [2014], la difusión del teatro como medio propagandístico-educativo fue una marca del franquismo y, tal como lo fue la radio en una primera instancia, la televisión se convirtió en un medio adecuado para programar piezas teatrales acordes con el sistema de valores de la dictadura ya fuera a través de grabaciones en directo, de grabaciones en los propios espacios escénicos o en platós contruidos a tal efecto. De este modo, el teatro en televisión —una televisión, en aquellos momentos hegemónica— va a sustituir, desde el momento de su entrada en España, al cine como elemento transmisor del discurso del poder.

Guerrero Zamora va a ser el responsable de la primera representación teatral en 1957, *Antes del desayuno* de Eugene O'Neill, convirtiéndose en el padre de uno de los grandes hitos de la televisión española, el programa *Estudio 1*, que consolidó la presencia del teatro —o del teleteatro— en los hogares tras la emisión desde 1956 de espacios como *Fila Cero* o *Gran Teatro*.<sup>18</sup> Sin embargo, y más allá de la discusión ideológica, la parrilla de programación o el trabajo dramático realizado sobre los textos, nos interesa remarcar que *Estudio 1* se convirtió en un medio de experimentación para realizadores que o bien venían del mundo del cine o bien se decantaron posteriormente hacia él y que hicieron evolucionar el concepto de teatro filmado hacia la utilización de los recursos cinematográficos aplicados a un texto-guion que resultaba ser un texto literario dramático. Unos incipientes recursos cinematográficos que hicieron que el programa «se consolidara como un espacio televisivo —incluso podríamos decir que como un género propio— con un lenguaje reconocible y con un estilo y una calidad que no es posible poner en duda» (Rodríguez Merchán 2014:276).

Y es justamente en este punto donde debemos situar el primer gran bloque argumental de la propuesta de 1972 constituida por la trama sentimental de Lau-

---

18. Continuada en la década de los setenta con los programas *Teatro de siempre* o *Teatro*.

rencia y Frondoso. Ubicado habitualmente en interiores y con una clara centralidad del personaje femenino encarnado por Nuria Torray,<sup>19</sup> esposa y “musa” de Guerrero Zamora, las secuencias desarrolladas en espacios cerrados van a contar con recursos cinematográficos desarrollados de manera muy básica en los esquemas televisivos de la época de emisión.

Los *travellings* en torno a los personajes sustituirán la frontalidad actoral que, sin embargo, podemos intuir por su disposición escénica aún cuando estos estén situados en un espacio vertical e incluso exterior, tal como sucede en la conversación sobre el sentimiento amoroso, la disputa entre el Comendador y Esteban en la venta, la petición de matrimonio de Frondoso o el monólogo de Laurencia tras su ultraje. Esta frontalidad se verá reforzada por una geometría estricta con centros de atención dinámicos de acuerdo con el texto teatral —el Comendador, Esteban, Laurencia— a los que se contrapone el estatismo del resto de personajes que acompañan la escena y que se resuelve cinematográficamente con la utilización de primeros planos habitualmente previsibles a medida que avanzan los diálogos pero apenas de escorzos o contraplanos. Un planteamiento estético, pues, en el que subyace una idea de montaje teatral que se reiterará a lo largo de toda la película desaprovechando cualquier artificio asimilado a la idea de “adaptación” ya sea en su aspecto de transposición, comentario o analogía (Cartmell y Whelehan 1999:24). O lo que es lo mismo, *Fuenteovejuna* priorizará de manera esencial los esquemas teatrales que se traducirán no tanto en el seguimiento o transgresión del canon textual sino en la aplicación de las estructuras visuales del teleteatro a un producto que, en definitiva, es cinematográfico y que tiene otros códigos tanto de construcción como de lectura.

Así, Guerrero Zamora planteará un modelo constante y repetitivo para la historia sentimental ajustándose a las características del teatro en TVE de la década de los setenta señaladas por Guarinos [2010] y que cumplen con ese lenguaje reco-

---

19. El reparto de la película va a ser diferente al de la producción radiofónica, aunque en cualquier caso son actores asiduos de *Estudio 1*. Así, los principales papeles del film serán: Nuria Torray (Laurencia), Eusebio Poncela (Frondoso), Manuel Dicenta (Esteban), Eduardo Fajardo (Comendador), Fernando Cebrián (Maestre de Calatrava), Estanis González (Juan Rojo), Miguel Ángel (Mengo), Esperanza Alonso (Jacinta), Ricardo Tundidor y María Rosa Salgado (Reyes Católicos). Por su parte, el elenco radiofónico estará formado por: Nuria Torray (Laurencia), Javier Dotur (Frondoso), Antonio Iranzo (Comendador), Teófilo Martínez (Esteban), Gabriel Llopart (Juan Rojo), Miguel Ángel (Mengo), Rosa Quinta y Juan Miguel Cuesta (Reyes Católicos).

nocible al que aludíamos anteriormente —la mejora de la iluminación, la combinación de los decorados realistas con incursiones breves en espacios naturales, el mantenimiento de la cuarta pared, las entradas y salidas del campo visual de algunos personajes— que tan solo se verá roto por la utilización de *flashbacks* para la descripción de la vida cotidiana de Laurencia y de su estado anímico ante la ausencia de su enamorado, de la cámara lenta en la secuencia idílica entre Laurencia y Frondoso en el bosque antes del primer intento de agresión del Comendador a la aldeana y, finalmente, de la consideración del espectador como invitado *voyeur* a las bodas de los jóvenes a la que asistimos a través de los arcos del claustro de San Juan de Duero, el único momento novedoso de esta sección argumental. Y ciertamente lógica esa simpleza ya que Juan Guerrero Zamora, a diferencia de Antonio Román, no quiere contarnos un melodrama sino una crónica de la animalización del pueblo de Fuenteovejuna como personaje colectivo ante un poder político en decadencia, algo que, de acuerdo con los comentarios de la censura (Wheeler 2012:158-159):

[...] no solamente no era fiel al espíritu de la tragedia de Lope de Vega, sino que deformaba esta, ambientando la acción de una forma inadecuada al interés histórico-político, acentuando tintes rayanos con la leyenda negra española.

En este sentido, el del desarrollo de la leyenda negra española, y tal como hiciéramos en el caso de la *Fuenteovejuna* de Antonio Román, recurriremos a los títulos de crédito. Con música de Luis de Pablos, la película se iniciará, como si de un gran *flashback* se tratara, con las escenas de tortura llevadas a cabo por el pesquisidor tras el asesinato del Comendador Fernán Gómez. La estética de colores saturados, la fijación de la cámara en las torturas infligidas a los aldeanos, las sobreimpresiones de víctimas y verdugo, y los primerísimos planos en los que abunda la sangre van a convertir los títulos de crédito en macropartículas narrativas y condensaciones del sentido de la película al tiempo que marcan el tema y el tono de *Fuenteovejuna*. Dos elementos que se asimilarán a la violencia por una parte, y, por otra, relacionarán la película con la estética del género de horror español de la década de los setenta, una estética de serie B desarrollada especialmente por la productora Profilmes y que tendrá en el actor Paul Naschy (Jacinto Molina) a su mejor intérprete y a los directores Leon Klimovsky y Narciso Ibáñez Serrador a sus más reco-



nocidos representantes, siendo este último quien introdujera el género del terror en TVE con sus *Historias para no dormir* (1966-1982). Un género que, siguiendo a Guermond [2016], se desarrollará en la cinematografía del tardofranquismo como reflejo de una sociedad convulsa y cambiante y que, planteado en régimen de coproducción con una clara voluntad de internacionalización como también sucede con el *spaghetti western*,<sup>20</sup> va a combinar el erotismo con la violencia ejercida por monstruos canónicos o de nueva creación: una lucha entre el bien y el mal con claras concomitancias con la situación política, económica y cultural del país.

Tal como sucede en el original lopesco y en la película de Antonio Román, el Comendador va a ser configurado como el villano de la obra a través de clichés fácilmente identificables para el espectador y que marcarán una dicotomía totalmente maniquea y nada sutil entre “el bueno” y “el malo”: Rodrigo Téllez irá vestido de blanco y será de facciones y comportamiento dulce mientras que Fernán Gómez irá vestido de negro, será tosco y rudo, se rodeará de secuaces ciertamente desagradables y soeces, y, finalmente, será etiquetado como un ave de rapiña tal como demuestra la constante aparición de un halcón que acecha a los habitantes de Fuenteovejuna antes de todas y cada una de sus apariciones.<sup>21</sup>

La construcción del personaje del Comendador, prácticamente alejada de la historia de Frondoso y Laurencia, remarcará la idea del abuso de poder de los gobernantes a través de la instauración del miedo en su doble componente psicológico y físico. Así, y contrariamente al desarrollo visual de la temática sentimental a la que nos hemos referido anteriormente, la cinematografía propuesta por Guerrero Zamora reflejará ambos elementos en un sistema de imágenes que las reiteran hiperbolizando, en el sentido más negativo y sin ninguna trascendencia dramática, los subtextos de la obra de Lope; un planteamiento remarcado por Guerrero Zamora [1981:5] al comentar que «me atuve, en efecto, a sus versos, pero los complementé desarrollando escenas que Lope había soslayado o dejado en mera alusión». Algo que O'Connor [1997] cuestionará de una manera razonada pero sin duda purista al sugerir que la adaptación responde a una visión de la España de la postguerra —

20. El *spaghetti western* tendrá a sus representantes esenciales en Sergio Leone y Rafael Romero Marchent, director de la serie emblemática del ideario de la transición española, *Curro Jiménez* (1976-1978).

21. El actor Eduardo Fajardo mantiene, por otra parte, un enorme parecido físico con Paul Naschy; un hecho que, sin duda, lo acerca —desde el punto de vista del espectador— al fantaterror y también a la verosimilitud entre el actor y la idea de personaje que se quiere transmitir.

interpretamos que tardofranquista aunque no lo exprese de este modo— pero sin una correspondencia con las intenciones del Fénix.

La hostilidad-impotencia de los habitantes del pueblo ante la llegada del Comendador será evidenciada por los planos detalle de miradas o de puños cerrados y por primeros planos de la reacción de los mismos; la utilización de cenitales remarcarán la condición jerárquica de los personajes; el uso de la cámara en mano en los momentos de la persecución de las mujeres por parte de las huestes del Comendador intentarán remarcar la angustia de estas ante sus perseguidores; el episodio de Jacinta y el apaleamiento de Mengo seguirán los clichés del *western* con una persecución a caballo ante una mujer aterrorizada que pretende huir por un río que entorpece sus movimientos y, finalmente y de acuerdo con la terminología cinematográfica, los primerísimos primeros planos de Flores y Ortuño comiendo y relatando al Comendador la lista de mujeres disponibles de la aldea exagerarán hasta extremos insospechados el comportamiento desagradable de ambos y ofrecerán la idea de la mujer como pieza de carne, un aspecto este también reiterado por la escena añadida de la orgía sacrílega del Comendador en el campanario de la iglesia no sin cierta condescendencia de algunas mujeres del pueblo. La explicitación de la violencia ejercida por el Comendador se complementará con las escenas bélicas escenificadas e incorporadas en la película en las que las acciones son vistas a través de la tinte roja de la pantalla en la primera de ellas, la más cruenta, y de una trama de tela en la segunda que impide ver los acontecimientos que están sucediendo en la historia pero que son explicados al espectador a través del texto lopesco narrado por los personajes. Una clara redundancia que rompe con una de las características esenciales del teatro y también del cine que no es otro que el juego dentro-fuera en el modo de suministrar las informaciones de la acción.

Los elementos señalados van a ofrecer una visión absolutamente estática del personaje del Comendador sirviendo únicamente como punto de referencia para el proceso de humillación de los habitantes de Fuenteovejuna de acuerdo con el texto lopesco y que tendrá su *midpoint* en la traslación a la pantalla del monólogo íntegro de Laurencia tras las vejaciones recibidas por el Comendador a las que, a diferencia del momento melodramático de la propuesta de Román, no asistimos. Ni que decir tiene que el desarrollo del monólogo va a seguir una estructura fílmica eminentemente teatral con una estricta y más que forzada correspondencia entre los fragmentos textuales y los primeros planos de Nuria Torray-Laurencia quien, desde un

posicionamiento reivindicativo del papel de la mujer —un mensaje ofrecido en 1975 por Guerrero Zamora y fuertemente contestado por la crítica en su montaje de *The taming of the Shrew* de Shakespeare (Bandín 2008)—,<sup>22</sup> va a liderar literalmente el asalto al castillo del Comendador.

Esta acción ocupará la última parte de la propuesta de Guerrero Zamora, quien intentará seguir conceptualmente los planteamientos de la crónica brechtiana y del *stationendrama* propugnado por Lion Feuchtwanger en el primer tercio del siglo xx, aspectos que bien se explicitan bien subyacen en las palabras de Zamora [1981:4 y 6] y que, de nuevo, refuerzan el trasfondo exclusivamente teatral de la propuesta

[...] el humillado se degenera y si, al fin, se mueve a rebelión, esta es aún más vandálica que las humillaciones que le infligieron [...] Brecht hubiera compartido este concepto.

[...] inserté las secuencias necesarias para que resultasen patentes aquella degeneración rencorosa del humillado, las relaciones precisas de causa a efecto, la razón política del perdón real, la nueva conciencia de un pueblo y la reprobación del que la oprimiera hasta temporalmente amordazarla. Y lo hice todo para abrirle a *Fuenteovejuna* el cauce, ya de por sí abierto, por el que llega a nuestra actualidad.

Este planteamiento ciertamente reductivo va a ser contradicho por la cinemática que va a ofrecernos un más que extenso desarrollo temporal y una confusa planificación en la que se insistirá en la utilización excesiva de la imaginería y los clichés del fantaterror así como en la redundancia de los mensajes que se ofrecen al espectador. La preparación del asalto al castillo del Comendador se acompañará de la música del *Dies Irae* y durará casi veinte minutos en los que asistiremos a preparativos y correrías de los habitantes desde todas las perspectivas posibles, con una cámara fija que sorteando los aldeanos y con una rapidez de planos —cerca de cuarenta— con evidentes fallos de *raccord* y reiteración de la misma acción en los mismos lugares como si de una repetición de toma se tratara; un esquema que se reiterará esencialmente en el asalto al castillo y en las acciones en su interior en el que la

---

22. Es interesante ver cómo los dos directores que ocupan estas páginas ofrecieron lecturas muy diferentes de las mismas obras teatrales.

violencia desatada hará que la turba incendie las pertenencias del Comendador y le dé muerte ante la vista del espectador quien intuirá sus pedazos y verá empalada su cabeza paseada como trofeo por una incomprendible comitiva-ritual pagano de las aldeanas transformadas en brujas presidido por Jacinta; dos elementos estos últimos que podrían aventurarnos a señalar —aunque no estemos seguros de esta afirmación— un intento de remedo del *Macbeth* shakespeariano y de su adaptación a la pantalla por Roman Polanski en 1971, quien preferirá priorizar la violencia y una estética sombría por encima de la paranoia del escocés o de su dependencia sexual respecto a su esposa tal como nos ofrecen las versiones de Justin Kurzel (2015) y Orson Welles (1948) respectivamente.

Igual de incomprendible y de teatral será el anuncio del acontecimiento a los Reyes Católicos con primerísimos planos y planos detalle de los miembros ensangrentados de Flores, la reiteración de la secuencia de las torturas a los aldeanos que romperá con la ilusión de *flashback* que pronosticaban los títulos de crédito; y, finalmente, la cinematografía de la audiencia de los Reyes Católicos en la que la acertada disección de los parlamentos de cada uno de ellos se corresponderá con planos alternativos o, en su defecto, planos detalle de parte de sus rostros que pretenden dar a entender la complicada decisión que deben tomar respecto a los hechos acontecidos en Fuenteovejuna.

El relato visual que acabamos de describir nos lleva a coincidir con las opiniones vertidas por cineastas y críticos de la época (Wheeler 2012:158-159) de que «el film denota una falta de oficio cinematográfico evidente». De hecho, no creemos que los cuarenta y siete fragmentos suprimidos por la censura franquista que redujeron el metraje del film e indignaron a Guerrero Zamora hasta tal punto que se negó a asistir al estreno de la película (Carmona 2016:238 y Wheeler 2012:159) afecten a la valoración estética del film que no gozó de buenas críticas ni tampoco de éxito de público que, en realidad, contemplaba en la gran pantalla una producción que bien hubiera podido formar parte de la programación de *Estudio 1*.

Tal como hemos comentado en otro momento de estas páginas, la propuesta de Guerrero Zamora no supone ninguna aportación a la idea de adaptación tal como es entendida por la investigación más reciente desde los trabajos interdisciplinarios a los de la traducción; bien al contrario, va a mantener las interpretaciones dadas por los especialistas en el teatro áureo quienes insistirán básicamente en que Lope presenta la justificación de la violencia y la rebelión ante comportamientos y acciones

tiránicas que atenten a la colectividad, la aplicación de una justicia distributiva solo atribuible al poder político superior (Fiore 1997); y, finalmente la asimilación del uso de la violencia a la victoria del bien sobre el mal, del heroísmo frente a la tiranía y de lo políticamente correcto frente a lo incorrecto (Larsson 1990). En definitiva, y deseamos insistir en ello, no ofrece en sí misma un contexto cultural o una ideología política diferente a la de su producción primigenia. Dos aspectos que, de nuevo, contradicen la esencia de la adaptación (Sanders 2016:58) y que insisten en el placer del encuentro entre texto-interpretación-recitación y espectadores-audencias dependiendo del medio al que nos refiramos.

Sin embargo sí deseamos destacar un aspecto que diferenciará el mensaje final de las dos *Fuenteovejuna* propuestas por Guerrero Zamora, la cinematográfica y la radiofónica, y que se trasluce en el único fragmento novedoso respecto al canon literario: la expansión textual de los parlamentos finales de los Reyes Católicos en la que se contrapondrá la deseable unidad nacional que prioriza el perdón como razón de estado defendido por la reina Isabel por encima de la represión y la fuerza propugnadas por el rey Fernando. Una defensa del buen gobierno que apela a la unidad de una nación formada por buenos señores y buenos vasallos, de tal manera que al unir dos grandes mitos de la identidad nacional, los Reyes Católicos y el Cid, el texto recurrirá al conocimiento colectivo de las audiencias, por una parte, y a la idea de justicia hacia un pueblo que tiene suficientes motivos para rebelarse contra un régimen dictatorial decadente o en el inicio de su decadencia, por otra.

Una expansión que hallamos en ambas propuestas independientemente de su contexto histórico de producción y que tendrá como colofón el regreso a su pueblo de los habitantes de Fuenteovejuna quienes desean dejar atrás unos acontecimientos luctuosos conscientes de que estos los han transformado sustancialmente y los han convertido en un colectivo políticamente activo capaz de reaccionar violentamente ante la humillación. Un cierre, en una primera instancia, claramente opuesto al discurso hegemónico político en el que podemos realizar una traslación de la «idea de leyenda negra» a la Guerra Civil española y/o a las revueltas del tardofranquismo, del «hombre que humilla-opresor» al poder dictatorial; y, por último, de «los hombres humillados-oprimidos» a la ciudadanía. Una traslación sugerida en el texto final de la propuesta (Guerrero Zamora 1981:91-92):

Voz de canción:

Malhaya el que al hombre humilla  
y le muda el alma.  
Malhaya quien siembra viñas  
de ira en la calma.  
Malhaya el yunque que fuerza  
un doble filo a la espada.  
Malhaya quien pisa hombres  
teniéndolos por retama.  
Malhaya quien lega sangre  
provocando rabias.  
Malhaya el que hace culpables  
con su propia saña.  
Malhaya quien con su culpa  
enturbia el agua. Malhaya.

El primer final antihegemónico se ampliará y verá sustancialmente modificado en la versión radiofónica al incorporar el encuentro de los aldeanos con un labrador en un texto que, justamente, lo transformará en un discurso sustentador de las premisas de la transición democrática española y el reconocimiento del papel de la monarquía en la misma; un comportamiento, el de la futura monarquía en el poder, que nadie tenía claro desde que el príncipe Juan Carlos de Borbón fuera nombrado en 1969 el sucesor del general Franco de acuerdo con la Ley de Sucesión al Estado de 1947 y que tampoco se podía intuir en el momento de estreno de *Fuenteovejuna* tal como muestran los versos siguientes (Guerrero Zamora 1981:91):

LABRADOR	Gentes de Fuenteovejuna, ¿hacia dónde vais?
ESTEBAN	A España.
LABRADOR	¿Y venís?
ESTEBAN	De ver los reyes donde el olvido se guarda.
LABRADOR	¿Pudisteis?
ESTEBAN	Sí, que el honor cuando es lince y deseo paredes pasa.



Si bien desconocemos si este fragmento pertenece justamente a una de las escenas censuradas —aunque por la estructura fílmica del montaje creemos que no—, no cabe duda de que las *Fuenteovejuna* van a mantener íntegramente el texto lopesco aunque algunos parlamentos cambien de ubicación; un texto que va a ser trasladado a la pantalla con criterios dramaturgicos y de dirección eminentemente teatrales como hemos reiterado a lo largo de este análisis. Este respeto al texto situará la propuesta de Guerrero Zamora en las antípodas de la idea de adaptación como proceso de re-escritura y de cambio de códigos y estructuras de un medio, literario en este caso, a otro con códigos y estructuras diferentes. Pero también este respeto apelará al mito literario depositado en la memoria de la colectividad como parte de un imaginario cultural que esta actualizará de acuerdo con su ideología, por una parte, y con los acontecimientos históricos coetáneos, por otra. Un proceso que tendrá más que ver con un esquema de re-lectura que de re-escritura en el sentido apuntado por Iser en 1972 según el cual el significado de un texto es dinámico, consistiendo básicamente en una convergencia entre el texto y el lector, en este caso el espectador.

#### A MODO DE CIERRE

Tal como hemos comentado al inicio de estas páginas, *Fuenteovejuna* forma parte del imaginario colectivo nacional. Independientemente de la finalidad que tuviera Lope de Vega en el momento de escritura del texto, es indudable que el argumento de la rebelión de un pueblo en contra de sus opresores no solo es atemporal sino que remite a un contenido político utilizado por directores de escena y directores cinematográficos para desarrollar ideologías de muy distinta índole relacionadas bien con actitudes individuales bien con actitudes o presupuestos históricos.

En este último aspecto es donde debemos enmarcar las producciones de Antonio Román y Juan Guerrero Zamora cuyas propuestas se situarán en momentos muy distintos del régimen franquista que, sin duda, marcarán sus respectivos significados. La primera, estrenada en la década de consolidación autárquica, va a proponer una lectura propagandística del canon del poder; la segunda, ya en el periodo del tardofranquismo, va a esbozar mínimamente un debate entre una manera conciliadora de entender el estado y una actitud represiva del mismo ante las accio-

nes violentas y peticiones de clemencia de un pueblo sistemáticamente humillado. Desde posicionamientos ideológicos dispares y con estéticas cinematográficas absolutamente diferentes tanto en referentes utilizados como en resultados obtenidos, ambas insistirán en la definición, seguimiento o transgresión de los discursos hegemónicos del momento de su producción.

El análisis propuesto ha intentado evidenciar el alto grado de subjetividad que hallamos tras el concepto de adaptación y, por tanto, la inoperancia de establecer modelos o etiquetas cerradas para las distintas maniobras que un creador puede realizar con un texto canónico, sea literario o de cualquier otro tipo. Como podemos apreciar en los dos casos que conforman este trabajo, la manipulación textual —o grados de fidelidad hacia la obra primigenia por seguir un concepto tradicional y exclusivo— no es necesaria ni imprescindible para ofrecer nuevos sentidos y lecturas de las mismas, como tampoco lo son el cambio de género, de localización o de cronología. Pero sí que puede llegar a serlo la combinación de los elementos esenciales atribuidos a la adaptación con los esquemas de las apropiaciones estéticas provenientes de productos culturales muy diversos, algo que apreciamos de manera muy distinta en las propuestas que forman este trabajo.

De este modo, e independientemente de la valoración ideológica que podamos hacer, es evidente que la concienzuda utilización de los esquemas del melodrama y las técnicas del documental además de las aportaciones de cineastas que renovaron la idea de montaje y de postproducción en Román se va a contraponer a una más que superficial utilización de los clichés del terror y falta de coherencia en la cinematografía de la puesta en escena en Guerrero Zamora. Por ello abogamos por la necesidad de combinar las aportaciones de los estudios acerca de la adaptación-apropiación con los estudios fílmicos ya que, en definitiva estamos valorando y diseccionando *Fuenteovejuna* como película que tiene en el texto lopesco la base de su guión y cómo el texto publicado en 1619 es interpretado en épocas diferentes con conceptos políticos, condiciones sociales, contextos de producción en el sentido industrial del término muy diferentes, y competencias creativas y receptoras también distintas.

En consecuencia, cualquier tipo de análisis que realicemos sobre una re-escritura textual merecerá un esquema propio al tratarse de un proceso colaborativo en el sentido estricto del término entre creadores y audiencias; un proceso de transmisión en el que (siguiendo a Sanders 2016:17) se produce una tensión entre lo canó-

nico y lo novedoso y, de manera especial entre el receptor-lector y el receptor-espectador. Y también un esquema de transmisión que necesariamente debe transformar las lecturas horizontales aplicadas a un producto cultural únicamente en lecturas verticales en las que se establezcan relaciones entre medios diferentes y expansiones de contenidos. Un aspecto este último que incluiría, en el caso que nos ocupa, el establecimiento de nuevos modos de acercamiento a las relaciones entre el teatro y el cine, o viceversa.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR OLIVENCIA, Mariano, *El ejército español durante el franquismo*, Akal, Madrid, 1999.
- ARAGÜEZ RUBIO, Carlos, «La política cinematográfica de los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967)», *Sociedad y utopía: revista de ciencias sociales*, XXVII (2006), pp. 77-92.
- BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ, *El món, un escenari. Shakespeare: el guionista invisible*, Anagrama Edicions, Barcelona, 2015.
- BANDÍN FUERTES, Elena, «*The Taming of the Shrew* revisitada por Juan Guerrero Zamora para el Teatro Español en 1975: una fiera sin domar», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*, ed. L. Penegaute, PPU, Barcelona, 2008, pp. 127-140.
- BENTLEY, Bernard P.E., «*Fuenteovejuna* en 1947: la hipoteca del presente», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación del Siglo de Oro*, eds. M.L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana-Veruert, Madrid-Frankfurt, 2004, pp. 331-334.
- BERTHIER, Nancy, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, PUM, Toulouse, 1998.
- BORAU, José Luis, *Diccionario del cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas - Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- BORDWELL, David, *Poetics of Cinema*, Routledge, Londres-Nueva York, 2007.
- CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl, «La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo», *Revista de derecho de la UNED*, V (2009), pp. 149-183.
- CARMONA, Alba, «La representación de la violencia en *Fuenteovejuna*: de la comedia lopesca a sus reescrituras fílmicas», en *¡Muerto soy!: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, eds. J. Álvarez et al., Editorial Renacimiento, Sevilla, 2016, pp. 235-249.
- CARMONA, Alba, «Ausencias y presencias: la recepción de Lope y Shakespeare a través del cine», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* [en línea], XXIII (2017), pp. 286-317, <<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>>. Consulta del 20 de marzo de 2017.

- CARTMELL, Deborah e Imelda WHELEHAN, eds., *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*, Routledge, Londres, 1999.
- CERDA, Juan F, «Filming *The Taming of the Shrew* in Franco's Dictatorship. La fierecilla domada», *Borrowers and Lenders. The Journal of Shakespeare and Appropriation* [en línea], VI 1 (2011), <<http://www.borrowers.uga.edu/7161/toc>>. Consulta del 20 de marzo de 2017.
- COIRA, Pepe, *Antonio Román. Un cineasta de la postguerra*, Editorial Complutense, Madrid, 2004.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014.
- FIGLIORE, Robert L., «Fuenteovejuna: Philosophical Views on the State and Revolution» en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. A.R. Lauer y H.W. Sullivan, Peter Lang, Nueva York, 1997, pp. 103-111.
- GIL, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Ediciones B.S.A., Barcelona, 2009.
- GUARINOS, Victoria, «El teatro en TVE durante la transición (1975-1982)», en *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)*, ed. A. Ansón, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2010, pp. 97-118.
- GUERMOND, Valentin, «Et l'Espagne frémit de peur. L'âge d'or du cinéma d'horreur ibérique à la fin du franquisme (1968-1976)», *Romanica Silesiana*, XI (2016), pp. 119-128.
- GUERRERO ZAMORA, Juan, *Fuenteovejuna de Lope de Vega*, Ministerio de Cultura (Secretaría General Técnica) y Diapasón, Madrid, 1981.
- ISER, Wolfgang, «The Reading Process: A Phenomenological Approach», *New Literary History*, III 2 (1972), pp. 279-299.
- MATUD, Álvaro, «El cine documental franquista: introducción a la producción de documentales del NO-DO», en *Actas del primer congreso internacional de Historia y Cine*, ed. G. Camarero, Universidad Carlos III, Madrid, 2008, pp. 516-525, <<http://hdl.handle.net/10016/17791>>. Consulta del 20 de marzo de 2017.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*, Instituto alicantino de cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2011.
- O'CONNOR, Thomas Austin, «Culpabilidad, expiación y reconciliación en la versión de Fuenteovejuna filmada por Juan Guerrero Zamora», en *Hispanic Essays in*

- Honor of Frank P. Casa*, eds. A.R. Lauer y H.W. Sullivan, Peter Lang, Nueva York, 1997, pp. 122-131.
- ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar, «Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista Primer Plano», en *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, ed. M.Á. Ruíz Carnicer, Institución Fernando el Católico y CSIC, Zaragoza, 2013, pp. 394-407, <<http://archivocine.com/index.php/component/k2/item/320-revistas-cinematograficas-primer-plano>>. Consulta del 14 de marzo de 2017.
- ORTIZ, Carmen, «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de la Falange», *Gazeta de Antropología* [en línea], XXVIII 3 (2012), pp. 1-22, <<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1432>>. Consulta del 20 de febrero de 2017.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Librería Cervantes, Salamanca, 2004.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, ed., *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis, «Fuenteovejuna de Federico García Lorca y “la Barraca”: una lectura republicana del drama de Lope de Vega» en *1931-1936. De la República democrática a la sublevación militar*, coord. J.L. Casas Sánchez, Universidad de Córdoba y Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, Córdoba, 2009, pp. 405-436.
- RAMOS ARENAS, Fernando y Rubén Justo ÁLVAREZ, «Una “tradición de calidad” española. Consideraciones industriales, temáticas y estéticas en torno a las películas de Interés Nacional (1944-1964)» [en línea], *Hispanic Research Journal*, XVIII 1 (2017), pp. 15-29, <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14682737.2016.1254880?scroll=top&needAccess=true>>. Consulta del 22 de marzo de 2017.
- RODRÍGUEZ, Saturnino, *El No-Do. Catecismo social de una época*, Editorial Complutense, Madrid, 1999.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, «Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: *Estudio 1* de TVE», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, XX (2014), pp. 267-279.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)», *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, XII (2007), pp. 75-94.



SANDERS, Julie , *Adaptation and appropriation*, Routledge, Londres-Nueva York, 2016.

VANDAELE, Jervej, *Estados de Gracia. Billy Wilder y la censura franquista*, Rodopi, Leiden-Boston, 2015.

WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on page, stage and screen*, University of Wales Press, Cardiff, 2012.

ZARO, Juan Jesús, «Traducción y contexto social y artístico en dos versiones españolas de *The taming of the shrew* de William Shakespeare», en *Ética y política de la traducción literaria*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2004, pp. 121-144.