

# *La gitanilla* (Anónimo, 1914) y *La ilustre fregona* (Francisco Carrillo Casado, 1926): dos guiones cervantinos del cine mudo\*

## *La Gitanilla (Anonymous, 1914) and La Ilustre Fregona (Francisco Carrillo Casado, 1926): Two Cervantine Scripts From the Silent Era*

VICTORIA ARANDA ARRIBAS

Departamento de Estudios filológicos y literarios  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Córdoba  
Plaza del Cardenal Salazar, 3. Córdoba, 14003  
l22arav@uco.es  
Orcid ID 0000-0003-2913-3918

RECIBIDO: 21 DE JUNIO DE 2021  
ACEPTADO: 1 DE SEPTIEMBRE DE 2021

**Resumen:** El presente artículo rescata un par de guiones del cine primitivo: *La gitanilla* (Anónimo, 1914) –conservado en la Bibliothèque Nationale de France– y *La ilustre fregona* (Francisco Carrillo Casado, 1926) –Biblioteca Nacional de España–, basados en sendos relatos de Cervantes (*Novelas ejemplares*, 1613). Primero, pasaré revista a las adaptaciones perdidas de la colección barroca; sondearé después el concepto de “guion” en la era muda; y, por último, profundizaré en ambas reescrituras, atendiendo tanto a su peculiaridad formal como a sus divergencias argumentales respecto a los textos base.

**Palabras clave:** Cervantes. *Novelas ejemplares*. Francisco Carrillo Casado. Guion. Cine mudo. Adaptación.

**Abstract:** This paper recovers two scripts from the silent era: *La gitanilla* (Anonymous, 1914) –preserved in the Bibliothèque Nationale de France– and *La ilustre fregona* (Francisco Carrillo Casado, 1926) –Biblioteca Nacional de España–, based on the homonymous tales by Cervantes (*Novelas ejemplares*, 1613). First, I will look over the lost adaptations of the whole Baroque collection; I will examine next the concept of “script” in silent film; and, finally, I will delve into this pair of rewrites, paying attention to both their peculiar form and their differences from the base texts.

**Keywords:** Cervantes. *Novelas ejemplares*. Francisco Carrillo Casado. Script. Silent Film. Adaptation.

\* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P). Ve la luz gracias a un contrato FPU concedido por el MECED.

“THE REST IS SILENCE”: LAS ADAPTACIONES PERDIDAS  
DE LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

Antes de que *El viento* (1928) de Victor Sjöström nos sacudiera, del *Amanecer* (1927) de F. W. Murnau, de los viajes en tren de Buster Keaton (*El maquinista de la General*, 1926), de la escalera de Odesa (*El acorazado Potemkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925), del desgarrador llanto de *El chico* (Charles Chaplin, 1924) y de las sombras que acechaban al doctor Caligari (Robert Wiene, 1920); antes incluso de que D. W. Griffith nos contara *El nacimiento de una nación* (1915), el cine se había interesado ya por Cervantes. Así, a la altura de 1910 se conocían al menos siete filmes sobre las salidas del ingenioso hidalgo (1605-1615): *Don Quijote* (1898), *Aventures de Don Quichotte de la Manche* (Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1903), *El curioso impertinente* (Narciso Cuyás, 1908), *Don Quichotte* (Emile Cohl, 1909), *Don Quichotte* (Camille de Morlhon, 1909), *Monsieur Don Quichotte* (Paul Gavault, 1909) y *Don Chisciotte* (1910).<sup>1</sup>

La obra maestra de Cervantes siempre supondrá un reto para cualquiera que decida llevarla a la pantalla; valgan como ejemplos las muy accidentadas experiencias de Orson Welles y Terry Gilliam.<sup>2</sup> Sin embargo, las *Novelas ejemplares* (1613) no opondrían tanta resistencia a su adaptación y sucedieron al mismísimo *Quijote* en popularidad. Hasta la fecha se han documentado siete intentos de transponer la primera y la octava durante la “era silente”:<sup>3</sup> *La gitanilla* (Adriá Gual, 1914), *La gitanilla* (Anónimo, 1914), *The Bohemian Girl* (Harley Knoles, 1922), *La gitanilla* (André Hugon, 1923), *The Bohemian Girl* (Harry B. Parkinson, 1927), *La ilustre fregona* (Francisco Carrillo Casado, 1926) y *La ilustre fregona* (Armando Pou, 1927). Solo se han salvado –fragmentadas– la de Knoles y la de Pou.

1. Ver Herranz. Las siete redujeron la novela a un puñado de episodios.

2. Welles emprendió su *Quijote* en 1957, sin saber que el azaroso rodaje se alargaría más de dos décadas, hasta su muerte en 1985. La película quedó trunca. Su amigo y también cineasta Jesús Franco recopiló todo el material rodado, así como diversas notas relativas al montaje, para estrenar su *Don Quijote de Orson Welles* en 1992. Por su parte, a Terry Gilliam le obsesionó la idea de llevar a la pantalla la inmortal novela desde 1989, año en que escribió un primer boceto de guion. Comenzaría a filmarlo en el 2000, pero el rodaje se vio interrumpido a las pocas semanas, fruto de un sinnúmero de avatares: los problemas de colon de Jean Rochefort, el protagonista; una inundación que destruyó parte del equipo y la falta de presupuesto. Gilliam intentó reactivarlo seis veces a lo largo de diecisiete años hasta que, en 2018, el mundo pudo admirar por fin *El hombre que mató a Don Quijote*. Ver Praga Terente.

3. Si bien aquí solo me refiero al mudo, me he ocupado de las adaptaciones sonoras al cine y la televisión en Aranda Arribas 2020.

Examinaré aquí dos de estos títulos perdidos: la anónima *Gitanilla* de 1914 y *La ilustre fregona* de Carrillo Casado (1926). Por un par de motivos: 1) son las únicas de cuyos guiones tengo noticia; y 2) no parece que ninguna llegara finalmente a rodarse. De ahí, quizá, que ambos libretos se hayan conservado, a la espera de un amable realizador que las rescatara del olvido. Comenzaré por pasar revista al resto de títulos desaparecidos; luego explicaré el concepto de “guion” en el cine mudo; y, por fin, de la mano de sus contextos de producción, arrojaré luz sobre las claves de las películas en las que podrían haberse convertido.

*La gitanilla* (1914) de Gual (1872-1943) fue el tercer estreno de su productora: la Barcinógrafo.<sup>4</sup> García Fernández (75) aclara que “estaba destinada a ser la primera de un ciclo sobre las [...] *Ejemplares* [«Serie Cervantes»], pero las malas críticas y los pésimos resultados en taquilla hicieron que [su plan] se viera frustrado”. Seguin (257) se hizo eco de una reseña publicada en el diario *España* (25/11/1915). La firmó “Fósforo”, pseudónimo conjunto de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán:

Solo por cumplir con un deber hemos asistido al Gran Teatro al reclamo de *La gitanilla* adaptada al cine. [...] Sabíamos que no quedaría en la película nada de lo que constituye el encanto de la novela ejemplar [...]. Pero aun sacrificando todo esto, no esperábamos tamaño fracaso. *La gitanilla* que nos presenta la casa Barcinógrafo es de una pobreza de ambiente y recursos incomparable. La vista carece hasta de paisaje; las escenas son meras fotografías tomadas contra un muro, como se fusila a la gente.

La Filmoteca de Cataluña conserva algunas instantáneas, material de rodaje, un folio con la sinopsis y otros varios con correcciones del propio Gual a los intertítulos.

Menos se sabe de *La gitanilla* (1923) de Hugon (1886-1960), protagonizada por Ginette Maddie y objeto de noticias dispares a ambos lados de los Pirineos. Un crítico de *El Imparcial* (6) se mostró bastante entusiasta:

Una nueva película de marca hispana, es decir, siempre un motivo de curiosidad y de esperanza, y muchas veces de temor. [...] Pocas veces hemos

---

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

podido admirar aunados lo castellano de la manufactura con lo español del asunto. [...] Nos ofrecen la más española de las películas, sin espanyolismos ni espanyoladas. Delicada y fuerte, sentimental y picaresca, popular y castiza, *La gitanilla* del inmortal Cervantes cobra vida corpórea integrándose de un modo fehaciente y tangible al grupo de las más grandes creaciones del arte español.

Pero el filme no correría la misma suerte en *Le Petit Journal*:

*La Gitanilla* est un film raté. Porter à l'écran une action qui se déroule dans des cadres espagnols est une entreprise coûteuse, surtout lorsque cette action exige la reconstitution d'une époque disparue. M. André Hugon qui est économe –et qui a bien raison de l'être– n'a pu faire pour *La Gitanilla* la dépense d'argent et de temps qui aurait été indispensable. La troupe masculine sent, elle aussi, l'improvisation: celui d'une vieille bohémienne, buriné avec art par Mme. Bérange, et celui d'une jeune gitane –la Gitanilla– que Mlle. Maddie nous presente charmante, mais charmante à la façon d'une jeune échappée de la place de Pigalle, ce qui est un peu trop inattendu. (Jeane 4)

Tampoco fue bien acogida *The Bohemian Girl* (1922) de Harley Knoles, inspirada en el libreto homónimo escrito por Alfred Bunn para la ópera (1843) de Michael William Balfe (ver Pérez Fernández). Procedente de Hollywood, Knoles acababa de volver a Inglaterra, donde se incorporó a la Alliance Film Corporation, fundada por David Higham en 1920. Knoles guionizó *The Bohemian Girl* junto a Rosina Henley, su mujer, y contaría con un joven Josef von Sternberg como asistente de dirección. Se conservan 40 minutos del metraje original, que sigue el argumento de la ópera a pies juntillas, el cual hibridaba la primera de las *Ejemplares* con la novela *Tadeo de Varsovia* (1803) de Jane Porter.<sup>5</sup>

---

5. Este libro contribuyó al nacimiento de la novela histórica: “Porter’s significance in the development of the historical novel and national tale has been seriously undervalued, and that the first volume of *Thaddeus of Warsaw* is a particularly fruitful place to see literary history in transition. Porter [...] crafted and pioneered many of the narrative tools most commonly associated with both the national tale and the historical novel. Scholars therefore should consider her significance not only for Scott but also for Morgan, de Stael, Edgeworth, and Charles Robert Maturing” (McLean 99). Se reeditaría ochenta y tres veces, incluyendo traducciones al francés y al alemán (Looser 157). El libreto de Bunn tomó de ella el personaje principal, Thaddeus, un aristócrata polaco que huye de los rusos, en el caso de la novela, y de la invasión austrohúngara, en el de la ópera.

Un lustro después, Henry Broughton Parkinson (más conocido como Harry B. Parkinson, 1884-1970) grabó un corto a partir de la misma pieza. Lo financiaría Song Films, productora de vida efímera –solo funcionó en 1927– que rodaba fragmentos de hitos del *bel canto* que luego debían sincronizarse con los vocalistas y las orquestas durante la proyección (Brown/Davison 223). En realidad, durante su carrera, Parkinson se dedicó fundamentalmente a producir, aunque se pondría detrás de la cámara en los trece cortos de Song Films: *Martha*, *Faust*, *Rigoletto*, *Daughter of the Regiment*, *Samsom and Delilah*, *The Bohemian Girl*, *Lily of Killarney*, *Carmen*, *Maritana* y *La Traviata*.<sup>6</sup> En este caso, los papeles principales los interpretaron Pauline Johnson y Herbert Langley.

Por último, *La gitaniella* de Fernando Delgado (1940) disfrutó de unos fondos más que generosos: 1 226 595 pesetas (Cabero 438). El guion de Antonio Guzmán Merino apenas se diferenciaba del texto de Cervantes (Nieto Jiménez 179). Aunque se aplaudió el despliegue de medios, no sucedería lo mismo “con el ritmo cinematográfico, excesivamente lento, y con la construcción de escenas y situaciones faltas de rigor y naturalidad” (Quesada 38), ya que la cinta “carecía de esa gracia interna infundida por [el novelista] a lo que es en sí un folletín con final feliz” (Gómez Mesa 77).

#### SCRIPTA MANENT: EL GUION EN EL CINE MUDO

Hoy se suele pensar en un guion como un libro de más de cien páginas, en letra Courier, que registra los diálogos de la película al tiempo que ofrece indicaciones para su rodaje. Pero resulta lógico que en el cine mudo se tratara de algo muy distinto. No en vano, según Vanoye (14), el término “guion” carece todavía de un valor unívoco y recoge diferentes procesos o estadios de escritura:<sup>7</sup>

- a) El *tema*: “un breve resumen que da una idea de la trama [...] de la película (personajes, acciones e incidencias)”.
- b) El *tratamiento*: “la elaboración de la historia en unas páginas –desde una hasta varias decenas–, con las articulaciones de la intriga, su progresión, la escritura dramática y un esbozo de los diálogos”.

6. Produjo 85 películas entre 1918 y 1930 ([https://www.imdb.com/name/nm0662840/?ref\\_=adv\\_li\\_dr\\_0](https://www.imdb.com/name/nm0662840/?ref_=adv_li_dr_0)). De los títulos que realizó, destaca el primer cortometraje de la serie *Wonderful London* –oda a la capital británica codirigida por Frank Miller a lo largo de 1924– y *Trapped by Mormons* (1922), una crítica a los seguidores de Joseph Smith.

7. También Eugène Vale (173) establece “tres etapas principales de desarrollo: la sinopsis, el tratamiento y el guion”.

- c) La *continuidad dialogada*: “la distribución de la historia en escenas y secuencias, la descripción de las acciones y el texto completo de los diálogos”; a menudo se confunde con el propio guion.
- d) El *découpage técnico*: “informaciones técnicas precisas (escala de los planos, movimientos de cámara, efectos sonoros, efectos especiales, etc.) destinadas al rodaje”.

Vanoye explica que, al hablar del guion, sin abundar en detalles, nos referimos a un híbrido entre la continuidad dialogada (c) y el *découpage* (d). Pero antes de conformarse como tal, entre 1895 y 1930, el formato sufrió

una transformación variada y alternante [...] debido a la proliferación de necesidades que se le [hacía] atender. La consecuencia es que el guion se presenta en diferentes [...] maneras dependiendo de las utilidades que se le atribuyan. Un artículo de 1909 aísla los distintos elementos de los que se componía [...]: una adscripción a un género [...], el reparto, una sinopsis de la historia en 200 palabras o menos y, por fin, un guion de rodaje, plano a plano, describiendo la acción e incluyendo los intertítulos e insertos. (López Izquierdo 19)

Y sin embargo, siempre existió un trabajo similar al del guionista, aunque sus tareas cambiaran con el paso del tiempo. Ya en 1897, la Biograph Company “contrataba a escritores para que facilitasen ideas, historias y sinopsis que, seguidamente, se trataban en forma de *outline script*” (Vanoye 15):<sup>8</sup> seleccionaban un tema, construían una intriga y la disponían en episodios filmables.

Desde 1911, el oficio devino indispensable: al rodarse cintas de varias bobinas, las historias se alargaron y se hizo cada vez más difícil fundir los distintos planos sin saltos temporales (Vanoye 16).<sup>9</sup> Surge entonces el “guion de continuidad” para evitar incoherencias narrativas.<sup>10</sup> Como es natural, resulta-

---

8. Estudios norteamericanos activos entre 1895 y 1916. Fundados por William Kennedy Dickson, produjeron más de 3000 películas, entre las que se cuentan las filmadas por D. W. Griffith hasta 1913. Ver Graham y otros.

9. Se considera a Thomas Ince el primero en imponer el seguimiento estricto de los guiones, escritos en su caso por Gardner Sullivan, periodista y su mano derecha durante años: “Por esos mismos años Griffith y Feuillade rodaban prácticamente sin guion, improvisando sobre un argumento aceptado y condensado en un par de cuartillas [...]. Ince exigía de sus directores asalariados un respeto minucioso del guion previsto, lo que le permitía otorgar su estilo a películas no dirigidas por él” (Gubern 103).

10. En torno a 1917, se creó además el puesto de “asistente del guion” o “secretario de continuidad”, o sea, “el encargado de revisar la continuidad entre escenas e ir apuntando todas las modificaciones del rodaje para luego informar a los montadores” (López Izquierdo 20).

ría de especial utilidad durante el montaje, pues indicaba “qué acción requería un plano y cuándo se daba por terminada dicha acción y sobrevénía el cambio” (López Izquierdo 21).

De acuerdo con la escritura fílmica tal como la bosqueja Vanoye, podríamos decir que el guion en el mudo seguía sus primeras etapas (el tema y el tratamiento), pero se detenía antes de llegar al desglose en diálogo, insertando como último paso de aplicación técnica el guion de continuidad. Por tanto, la fase más depurada de la peripecia en aquel tiempo –y lo que aquí nos interesa– es el *tratamiento*, definido como

el desarrollo de la sinopsis, en el cual la sucesión de los hechos, la psicología y los caracteres de los personajes son profundizados y cualquier remanente anotación literaria, que habrá sido aceptada a nivel de argumento, encuentra su correspondiente expresión audiovisual en la invención del llamado *material plástico*. (May, en Gutiérrez Espada 64)

Eugene Vale (176) lo ha expresado en términos parecidos: “El tratamiento es [un desarrollo] de la sinopsis. Puede contener escenas rudimentarias o diálogos completos. [...] Ya que [...] exige toda la información, hay que agregar los hechos adicionales para [la construcción del relato]”; y añade que “del mismo modo que el cine ocupa un área intermedia entre la novela y [el teatro], se puede considerar al tratamiento como una descripción narrativa del futuro guion”. López Izquierdo (20) añadiría que se trata de “un paso [...] entre la historia original y su transcripción a un guion de continuidad [...], con el objetivo de dividir la obra en secciones, resaltar la trama de los personajes y tener un ojo puesto en los requerimientos y condiciones del estudio”. Por eso se acostumbraba a redactar distintas versiones de un mismo tratamiento hasta que el estudio lo aprobaba y pasaba a un escritor de continuidad.

Dada la semejanza de esta narrativa con un relato al uso, cabría juzgarlo como un trámite innecesario cuando hablamos –como en nuestro caso– de la adaptación de un par de novelitas.<sup>11</sup> Vale por ello la pena ahondar en las características que diferencian ambos géneros, cuya base radica en sus diversos fines: un relato, un cuento o una novela corta se escriben con pretensiones literarias, para ser leídos; sin embargo, el tratamiento sirve precisamente para

---

11. Según Gómez (44), el tratamiento “es vulgarmente conocido por adaptación, con la peculiaridad de que esta ha de existir siempre, aun en los casos en que el asunto haya sido escrito directamente para el cine”.



despojar al texto de dicha literariedad. El guionista elimina cualquier elemento que no sea extrapolable a la pantalla, desnudando así la historia y ofreciendo un esqueleto de acciones visuales (ver Gutiérrez Espada 29).

Se mataban, entonces, dos pájaros de un tiro: 1) al segmentar, condensar, eliminar y reordenar las escenas, “se [las distanciaba] [...] de sus orígenes novelescos o teatrales” (López Izquierdo 21); de modo que se reduce la historia “a los elementos de los que el novelista o el dramaturgo partió para desarrollar el relato” (Vale 175); y 2) se persigue con ello visualizar y ordenar las secuencias (Gutiérrez Espada 64).

Dichos procesos inciden sobre el estilo de los tratamientos, ya que, en palabras de López Izquierdo (33), se traducen en “una escritura esencialmente restringida”: no puede ser una novela y, sin embargo, “contiene los acontecimientos y su disposición para ser leída como relato”. Pero no le quitemos mérito, toda vez que “escribir un guion es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades [...] que hacen surgir las cosas invisibles” (Carrière/Bonitzer 15).

De ahí que Pasolini (78) exigiera al lector la aportación imaginativa del aspecto “visivo” que codicia este tipo de texto, sobre todo cuando no había llegado a filmarse:

Je m’occupe ici du scénario dans la mesure où il peut être considéré comme une “technique” autonome, une œuvre complète et achevée en elle-même. Prenons le cas d’un scénario écrit par un écrivain, qui n’a pas été adapté d’un roman, et qui, pour une raison quelconque, n’a pas été porté à l’écran. Dans ce cas, nous sommes en présence d’un scénario autonome, qui peut très bien représenter, de la part de l’auteur, un véritable choix: celui d’une technique narrative. (76)

A lo largo de las últimas décadas se han multiplicado los trabajos que defienden el guion como obra del todo autónoma;<sup>12</sup> una tendencia no exenta de polémica (Gutiérrez 525). Lo cual no obsta para que haya evolucionado como género, sin muchos sobresaltos, desde las teorías de Carrière y Bonitzer –“el guion es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa” (13)– hasta otras más actuales, como la de Raynauld (204): “Le film se sert du scénario,

---

12. Ver especialmente Castro Ricalde; Rodríguez; Vera Méndez; Ríos; Raynauld; Brenes; García-Aguilar; Villamizar Ceballos.



il ne le complète pas, ne le finit pas [...] que le scénario soit ou non réalisé, il reste, indépendamment du film, un matériel écrit”. Así las cosas, coincido con Vera Méndez (33) en que el guion es ya una práctica discursiva lo bastante consolidada como para estimarla “una nueva forma de género”, legitimada por su autor y que crea singulares expectativas en el lector; razones más que suficientes para merecer dicho estatus.

Los tratamientos de *La gitanilla* y *La ilustre fregona* nos facilitan los recursos para sondear sus transposiciones.<sup>13</sup> Los diseccionaré en los siguientes párrafos, no sin advertir que poseen “una poética, retórica y estética propias que [...] [los] aúpan como una obra de arte autónoma” (Gómez Jiménez 526). Atenderé enseguida a los aspectos formales, considerando que adaptar una novela al cine mudo no es sino transformarla en un relato visual; luego recalaré en las transformaciones diegéticas, casi siempre sujetas al contexto de producción.

#### LA GITANILLA A LA FRANCESA

En 1914, los estudios Gaumont planeaban su propia reescritura de la primera de las *Ejemplares*.<sup>14</sup> Así lo prueba el guion –anónimo y redactado íntegramente en francés– que se conserva en la Bibliothèque Nationale de France (BnF): *La Gitanilla: scénario*; Sede Richelieu, 4-COL-3 (3437).<sup>15</sup> Sin embargo, no existe rastro alguno de su estreno. Seguin lo rescataría en un artículo de 2015 en el que también aventuraba la posible autoría de Louis Feuillade (1873-1925), a quien se le viene atribuyendo la dirección de una *Gitanilla* de 1914 que nunca existió.<sup>16</sup>

Lo cierto es que el tema español en general y el gitano en particular apuraban sus días de gloria en Francia a principios del novecientos, continuando así una moda iniciada durante el Romanticismo:

13. Wolf (16) prefiere hablar de “transposición”, que alude a una operación de “traslado” y “trasplante”, alejándose de la voz “adaptación”, que para él implica un intento de forzar que la literatura “quepa en el cine”, con la consiguiente devaluación de este último.

14. Pardo García (48) define reescritura como “una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo [transfigura], con una intención seria –y no cómica– que puede ir desde la actualización y la reivindicación hasta la crítica y la oposición”.

15. Consultable en Intranet: IFN-53008894.

16. Seguin (251-54) precisa que esta *Gitanilla* surge de la confusión entre a) el guion anónimo de 1914; b) el título español de otra película de Feuillade –*L'enfant de la roulotte* (1914)– que coincidía con el de la primera de las *Ejemplares* (aunque sus tramas solo compartieran el ambiente gitano); y c) una película del mismo Feuillade de ambiente gitano que en francés se llamó *La gitanelle* (1914) y aquí se estrenó como *Pepita la Gitana*.

A principios [del siglo XIX] [...] se desató una corriente de hispanofilia que recorrió Europa, y que determinó la gestación del mito romántico de España. [...] [Gracias a] los viajes y [a] la exaltación del nacionalismo, [surgió] en España, o mejor dicho, en la región de la península considerada exótica, la tradición cultural anteclásica, el prestigio de la cultura medieval [y] la permanencia de elementos de procedencia musulmana [...]. El denominado “pintoresquismo español” iba tomando forma. Los románticos consideraron a España como la puerta hacia Oriente del viaje iniciático en busca de exotismo. Y cuando el viajero [...] no encontraba las particularidades imaginadas, no había ningún problema en acudir a la imaginación y a la creatividad. (Brotons Capó 207-09)

De aquellos días datan multitud de películas que homenajean la cultura española. En 1905, Alice Guy recorrió la península filmando flamenco; y en 1908 se rodó *Sang espagnol*, un corto anónimo basado en la *Carmen* (1845) de Mérimée. Solo un bienio más tarde, *La Charme de Fleurs* (1910) de Gaston Velle contaba el idilio de otra Carmen, esta vez bailaora, con el torero Pedro (Brotons Capó 214-16); y casi no habría que esperar para que, en 1914, Feuillade estrenara *L'enfant de la roulotte* y *Pepita la Gitana*, antecelas del episodio taurino que introdujo en el sexto capítulo de *Vampires* (1916).<sup>17</sup> Por fin, Hugon –antes de su *Gitanilla* de 1923– dirigiría *Fille de rien* (1921), también de atmósfera española, amén de localizar su *Réponse du Destin* (1626) en las islas Baleares.

No conviene ignorar tampoco la creación del Film d'Art en 1908 por los hermanos Lafitte. Dicha asociación impuso en Francia un tipo de cine más ambicioso que solía nutrirse de la literatura. A esta ola pronto se sumarían Pathé (Société Cinématographique des Auteurs et Gens des Lettres), Gaumont (Le Film Esthétique) y Éclair (Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques) (Gubern 67-68). No obstante, Guibert (99) apunta que las letras españolas no triunfaron en las taquillas galas de entonces:

Tout au plus relève-t-on dans les générique les noms de Cervantes (*La gitanilla*, réalisé par André Hugon en 1923), Jacinto Benavente (*Pour toute la vie*, Benito Perojo, 1924, et *Au-delà de la mort*, Benito Perojo, 1925), Luca de Tena (*La Comtesse Marie*, Benito Perojo, 1927), J. Pérez de Rosas (*La Femme rêvée*, Jean Durand, 1928) et Feliú y Codina (*Aux Jardins*

---

17. Acerca de Feuillade y la tauromaquia, ver sus *Chroniques taurines (1899-1907)* y sus *Mémoires d'un toréador français: feuilleton inachevé*.

*de Murcie*): soit six films au total, dont trois réalisés en France par un cinéaste espagnol.

No extraña, sin embargo, que *La gitanilla* se contara entre las elegidas. Hablamos de una novela que ya en el Barroco había conquistado a nuestros vecinos.<sup>18</sup> Como explica Hainsworth, desde su publicación “il est évidant que les imaginations [françaises] ont été frappées par ce qu’il y avait de romanesque dans la conception d’une Preciosa et par le catactère extraordinaire de ses aventures” (90). Además, España se venía reflejando en aquella industria como una tierra salvaje con trazos bien definidos: 1) ausencia de una historia contemporánea; 2) geografía cautivadora; 3) pobreza endémica; 4) costumbres arcaicas; 5) hombres violentos y mujeres ardientes; 6) bailes y pintoresquismo; y 7) ingenua religiosidad (Guibert 101-02). Sin duda, *La gitanilla* permitía llevar a la pantalla la mayoría de estos tópicos.

El tratamiento de Gaumont anuncia en la primera página que se trata de una “adaptation cinématographique de la nouvelle de Miguel de Cervantes Saavedra” y que se desarrolla en España hacia 1610 (Seguin 271). A fin de cotejar su trama con la del texto base, resumiré la de este último: la gitanilla Preciosa atrae las miradas de todos por su belleza, discreción y gracia al bailar. En Madrid, don Juan de Cárcamo, un noble galán, se prenda de ella y no tarda en proponerle matrimonio. Preciosa aceptará con la condición de que conviva junto a los suyos durante un par de años. Rebautizado ya como Andrés, el caballero se adapta a su nueva vida, pero se abstiene de delinquir. Con el tiempo, Preciosa acabará por corresponderle.

Los conflictos que surgirán entre ambos tienen dos nombres propios: Clemente y Juana Carducha. El primero es un paje-poeta que en Madrid regalaba con sonetos a la protagonista; su visita al aduar despierta los celos del noble, hasta que se revela que Clemente es un huído de la justicia y que no lo mueve ninguna pretensión amorosa. Por su parte, la ventera Carducha pierde la cabeza por Andrés. Tras sufrir su rechazo, mete algunas joyas entre los bártulos del mancebo y denuncia el robo. Cuando se descubre el botín, un soldado abofetea a Andrés; y en respuesta a tamaña afrenta, el noble le da muerte

---

18. La primera traducción de las *Novelas ejemplares* corrió a cargo de los franceses François de Rosset y Vital d’Audiguier. Se imprimió al menos siete veces entre 1618 y 1665 (Hainsworth 73). Recordemos, además, las teatralizaciones de Alexandre Hardy (1628) y Monseieur de Sallebray (1642), los espectáculos de danza (*Ballet de Romans*, 1644; *La Boutade des Comédiens*, c. 1646), la comedia *Les fourberies de Scapin* (1671) de Jean-Baptiste Molière; y la novela *Histoire du baron de Merargues et de la belle Egyptienne (Histoire du temps, ou Journal galant*, 1685) de Claude Vanel.

con su espada. Lo condenan a la horca. Preciosa queda devastada. Para consolarla, su abuela la acompañará ante los corregidores de Murcia, que permanecen impasibles. La vieja gitana confiesa entonces que aquella joven no es sino Constanza, la hija perdida de los corregidores, a la cual secuestró cuando era niña. Los padres celebran el reencuentro y abrazan a Preciosa, quien les suplica la liberación de Juan, con el que finalmente contraerá matrimonio.

El guion se divide en tres actos, cada uno de ellos demediado, a su vez, en dos cuadros; excepto el tercero, que presenta tres. Observamos, pues, que el texto se estructura según parámetros del todo teatrales.<sup>19</sup> Pero no será este el único indicio: en el primer cuadro del primer acto se indica un “*jeu de scène*” para el actor que da vida a Juan; y entre este mismo cuadro y el siguiente encontramos un “*rideau*” (‘telón’) que volverá a aparecer en el cuadro uno del acto segundo:

Le camp des gitanos. Un vallon aux portes de la Ville: décor caractéristique d’un campement de bohémiens: hommes et femmes occupés à divers travaux de vannerie ou d’aiguille, allées et venues, tableau animé; roulottes, chevaux, linges multicolores étendus, etc. *Au lever du rideau*, El Lobo, le chef des gitanos, assis à gauche, écoute la Gitana Vieille et Préciosa lui faire part des intentions du jeune et riche seigneur Don Juan. (Seguin 273)

Así, luego de describir el nuevo escenario, se detalla la posición que los actores deben ocupar “*au lever du rideau*”, lo cual –como en el teatro– señala el comienzo de la escena. En la cita anterior sorprende la referencia al cromatismo de la colada dentro de un guion previo al Technicolor. Puede que el guionista usara el epíteto “multicolor” como otra forma de recrear el ambiente, pero no descarto que se planeara tinter los fotogramas.

Bastará una ojeada a este párrafo para comprobar que el traslado de Gaumont cultiva esa “escritura restringida” de la que hablara López Izquierdo: frases simples, concisas, impresionistas. Por lo demás, el texto no presenta acotaciones ni diálogos, sino que integra las prosopografías y los pensamientos de los personajes dentro del conjunto. Se adopta el presente narrativo, una forma verbal idónea para la escritura cinematográfica, pues la inmediatez y la

---

19. Lev Kuleshov (35) no habla de guion, sino de libro cinematográfico, el cual “por su construcción literaria se aproxima más a la obra dramática que a la novela, porque en él no se relatan las acciones o acontecimientos, sino que se los expone al espectador”. De ese modo, los tratamientos constituirían una obra “cinedramatúrgica”.

coincidencia del tiempo del discurso con el de la historia ayudan a reproducir la sensación del visionado.<sup>20</sup>

Parecidos a las escenas del guion moderno –encabezadas por el espacio (interior, exterior...) y el tiempo (día, noche)–, cada acto del anónimo tratamiento comienza con su ubicación: “Le parvis de l’Église de Santa Maria, à Madrid, le jour de la fête de Sainte Anne”, “Une rue de Murcie”, etc. Y aunque no lo explicita, sugiere el tipo de plano que requiere cada acción. Atendamos al siguiente fragmento, situado en la casa del teniente, después de que Preciosa haya deleitado a los nobles –don Juan entre ellos– con sus bailes y buenaventuras:

Les couples se reforment, se dirigent vers la salle voisine; la Gitana Vieja, la Gitanilla et les gitanos musiciens qui les accompagnaient se retirent et Don Juan confirme dans un dernier geste à Préciosa qui coquettement se retourne au moment de sortir, la promesse qu’il lui a faite. (Seguin 273)

Haciendo el esfuerzo que Pasolini solicitaba al lector de guiones, cabe suponer entonces que, mientras un plano general mostraría a los nobles abandonando la sala, otro más corto enfocaría a Juan haciéndole un gesto cómplice a Preciosa, que lo mira antes de atravesar la puerta.

Por otra parte, ciertas oraciones parecen dirigidas a la interpretación de los actores, como una suerte de acotaciones encubiertas. Por ejemplo, en la novela de Cervantes, la mujer del teniente le pedía a Preciosa que le dijera la buenaventura y esta le respondía con un romance en el que, no sin cierta malicia, insinuaba el adulterio de su marido y su postrera viudez:<sup>21</sup>

Hermosita, hermosa,  
las de las manos de plata,  
más te quiere tu marido  
que el rey de las Alpujarras.  
[...]

20. Hago mía la clásica distinción de Chatman entre “los sucesos y existentes (personajes y escenario)” –la “historia”– y “los medios a través de los cuales se transmite[n]” –el “discurso” (12)–. No olvidemos que “el discurso puede disponer [...] de los sucesos de la historia tantas veces como [y en el orden que] quiera” (Chatman 85).

21. Según Montero Reguera, este poema “constituye una de las cimas poéticas cervantinas” (36). Y Márquez Villanueva precisaría que “esta semblanza de la pareja cortesana, realizada a través de medios cargados de humor, distará de ser ninguna broma y constituye una de las claves fundamentales para el lector inteligente de *La gitánilla*” (745). Hablamos, en suma, de “una burla deshumanizadora que arranca, una tras otra, las hojas de parra y sucesivamente expone a vista de todos las vergüenzas corporales del teniente y su esposa” (750).

Riñes mucho y comes poco,  
 algo celosita andas;  
 que es juguetón el tiniente,  
 y quiere arrimar la vara.  
 [...]  
 No te lo quiero decir,  
 pero poco importa, vaya;  
 enviudarás, y otra vez,  
 y otras dos serás casada. (Cervantes 1996, 51)

Por su parte, el guion no expone el futuro de los invitados del teniente, pero sí que advertiremos sus fortunas y adversidades a través de sus reacciones:

La Gitanilla dit leur “bonne aventure” aux personnes qui la lui demandent par l’examen des lignes de la main et fait des prédictions *qui sont accueillies des intéressés par des mouvements de joie ou de mauvaise humeur*, et, enfin, elle danse aux applaudissements des assistants et recueille leurs félicitations et leurs libéralités. (Seguin 273)

De esta forma, además, se omite una información que no habría podido salvarse sino por medio de intertítulos; recurso al que se acudía solo si no quedaba otra opción. También se antoja evidente que la hoja de pergamino que la abuela de Preciosa entrega a los corregidores aparecería en primer plano, o bien que su contenido se expondría dentro de un rótulo:

La Gitana Vieja, dans une attitude de repentir, tend au magistrat une feuille de parchemin sur lequel il peut lire:  
 “L’enfant se nomme Dona Constanza de Acev[e]do y Ménésès; sa mère, est Dona Guiomar de Ménésès, son père Fernando de Acevedo, Chevalier de l’ordre de Calatrava; elle disparut le jour de l’Ascension du Seigneur à huit heures du matin, l’an mil cinq cent quatre-vingt-quinze. Les vêtements que voici sont ceux que portait la fillette”. (Seguin 276)

En la misma línea, el narrador no describe las sensaciones de los personajes, sino sus reacciones visuales: en lugar de “el corregidor se sorprende”, leemos “le Corregidor fait un geste de surprise” (Seguin 277); y lo mismo sucederá a lo largo del tratamiento: “*dans un geste tragique* [...] elle lui crie” (275), “*il témoigne sa joie* d’un événement heureux” (276), “il s’éloigne de quelque pas en proie à *un visible combat* entre son devoir de magistrat et les sollicitations de l’amour paternel” (276).

Por lo que concierne a la diégesis, el guion sigue la novela cervantina, aunque no sin un puñado de cambios de desigual transcendencia. Resulta insignificante que el “viejo gitano”, jefe del aduar, sea rebautizado aquí como “El Lobo”. Mayor atención merece, en cambio, que Juan de Cárcamo pase a ser hijo de los tenientes. En el relato del complutense este matrimonio no salía bien parado: ambos evitaban pagar a Preciosa por sus recreos; lo cual suscitará una respuesta de la gitanilla en la que denuncia la corrupción de los hacendados:

Coheche vuesa merced, señor tiniente; coheche y tendrá dineros, y no haga usos nuevos, que morirá de hambre. Mire, señora: por ahí he oído decir (y, aunque moza, entiendo que no son buenos dichos) que de los oficios se ha de sacar dineros para pagar las condenaciones de las residencias y para pretender otros cargos. (Cervantes 1996, 53)

Quizá a la discreta Preciosa le habría disgustado descubrir que su amado era hijo de tales padres. Pero no ocurre así en el libreto, pues la “crítica castrense” se borra de un plumazo en la adaptación.

Nos ocuparemos enseguida de aquellos cambios de relieve sobre el sentido final de la novela. Recordemos que la primera de las *Ejemplares* se caracteriza por su naturaleza híbrida –a caballo entre el realismo y el idealismo<sup>22</sup>–, que censura tanto las costumbres de los gitanos –a quienes Cervantes tacha de ladrones desde el mismo íncipit– como la hipocresía de la sociedad que los margina: “Both court and country life in *La Gitanilla* represent essentially problematical worlds where neither virtue, vice, nor truth are wholly absolute” (Gerli 37).

Sin embargo, el guion omite las pullas a los dos mundos, dando como resultado una historia plena de idealismo. A los franceses del novecientos les interesaba el folklore y lo maravilloso de *La gitanilla*, pero no supieron –o no quisieron– leer entre líneas. Y esta decisión marcará su desvío respecto al texto base: el anónimo adaptador les otorga protagonismo a los bailes cingáros, sin duda atractivos para el público de la época. No le interesaron sin embargo los personajes del paje-poeta Clemente y de la mesonera Juana Carducha, fusionados ahora en la figura de Raimundo, celoso gitano que bebe los vientos por Preciosa y pretende deshacerse de don Juan. Este nuevo personaje también constituirá una amenaza para la pareja y, como Carducha, incrimina al hijo del teniente en un robo, con vistas a que lo encarcelen:

22. Ver Guntert; Zimic; Sevilla Arroyo/Rey Hazas (1996); Clamurro (1997).



Il est en proie à de sombres pensées quand apparaît sur la place un soldat qui ait des signes d'appel à une jeune servante apparue à la fenêtre d'une habitation voisine. Elle descend, et à demi consentante et à demi forcée s'éloigne enfin, causant avec animation avec son compagnon, laissant ouverte la porte du logis dont elle s'est échappée. Raimundo témoin de cette courte scène, frappé d'une idée subite, s'introduit dans le logis d'où il ressort bientôt avec un objet de prix qu'il a dérobé et qu'il cache dans le ballot de bagages appartenant à Don Juan, son rival détesté, qu'il compte voir accusé du larcin, arrêté et emprisonné, et il disparaît pour rejoindre la bande. (Seguin 274)

Además, la joven vendera de este pasaje se convierte en trasunto –descafeinado y anecdótico– de la Carducha novelesca.

Pero la elipsis de Clemente dejó mayores secuelas. De acuerdo con Clamurro, este sujeto se unía a Juan para poner en jaque a la justicia de la sociedad más “ortodoxa”. En dicho sentido, la singularidad del primero no radica en su papel como poeta, sino en su pasado. Recordemos que el paje le cuenta a Andrés que las autoridades lo persiguen por el crimen de dos linajudos que, para socorrer a un amigo, cometió en defensa propia. Sin embargo, Clemente se verá obligado a escapar y, en medio de su fuga, se topa con el campamento de Preciosa. Luego el paje-poeta se configura como “[a] representative of this extended aristocratic and socially complicated structure of greater and lesser nobility and their various sub-levels of dependents and companions” (Clamurro 2005, 79).

El caso de Juan representa la cruz de la moneda: cuando las joyas de Carducha aparecen en las alforjas de su pollino, uno de los soldados lo abofetea; y el noble, haciendo gala de su condición, lo atraviesa con su espada. Como gitano será preso y enviado de inmediato al cadalso. No obstante, cuando se publica su verdadero linaje, el corregidor no duda en liberarlo, por entender que con el crimen del militar había reparado su oprobio. Entonces, aunque actuara en defensa propia, Clemente será condenado. Pero no sucede lo mismo con Juan: se lo exime de un delito cometido a sabiendas; el mismo que, caso de conservar su disfraz, lo habría llevado hasta el patíbulo.<sup>23</sup> En *La gitanilla*, “in a way both integrated with and yet dissonantly distinct from the main plot, the author has

23. No deja de ser paradójico que “Juana Carducha and the authorities in Murcia combine treachery with insult by attributing to Andrés the base characteristics associated with gypsies at the precise moment when he is revealing most fully his nobility” (El Saffar 98).

taken us on a journey of subtle yet penetrating and disturbing glimpses into the often harsh inequalities and social tensions of the age” (Clamurro 2005, 82).

Eliminando la historia de Clemente, el guion anula el contraste de la novela entre ambos hombres. Pero todavía hay más: Cervantes relata cómo Juan mató al soldado luego de que le cruzaran el rostro, pero esta escena se reescribe de manera bien distinta. Cuando uno de los alguaciles se dispone a detener a Juan,

Préciosa, certaine que son amant n’a pu se rendre coupable de cette infâme action, s’interpose et tente de démontrer à l’alguazil qu’une erreur fatale est commise. Excédé par ses supplications, n’écoutant que la consigne donnée, il repousse la Gitanilla, mais si rudement qu’elle tombe, en même temps que, retenant Don Juan qui veut aller au secours de la jeune fille et l’injuriant en le traitant de voleur il le frappe au visage. Rendu furieux par cette double insulte, Don Juan doublement atteint dans son honneur de gentilhomme et dans son amour pour la jeune fille qu’il croit blessée s’affole, saisit l’épée de l’alguazil et l’en perce d’un coup à la poitrine. (Seguin 274)

Aquí el galán no solo lanza una estocada contra el alguacil para defender su honor. Se trata también de una heroica venganza en nombre de su dama, a la que el guardia ha tirado al suelo. Su acción se ve justificada más allá de los privilegios aristocráticos. Por si fuera poco, al final se descubre que el alguacil no ha resultado muerto en el envite: se elimina así el homicidio que a don Juan se le perdonó en la novela por el mero hecho de pertenecer a la nobleza, lo cual podía interpretarse como un dardo contra las leyes de la época.

Las irreverencias de Preciosa se ablandan lo suyo en la adaptación. La cín-gara imponía su voluntad en varias ocasiones a lo largo del relato cervantino: en primer lugar, obliga a Juan a pasar por el noviciado gitano; poco después, el noble, víctima de los celos, le pedirá que deje de bailar en Madrid; pero ella se niega, reivindicando “la libertad desenfadada, sin que la ahogue ni turbe la pesadumbre de los celos” (Cervantes 1996, 59). Por fin, cuando el viejo gitano oficia el compromiso entre los jóvenes, enuncia las costumbres de su pueblo, que incluyen el incesto, la posibilidad de cambiar de mujer y el derecho a matarlas si son ellas quienes cometen adulterio. Preciosa replicará sin paños calientes:

Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con

las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos. [...] Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere. (Cervantes 1996, 78-79)

Pero lo cierto es que la protagonista de la versión gala no se ufana de su audacia porque no tiene razones para hacerlo, toda vez que los gitanos no informan aquí sobre sus prácticas misóginas y don Juan no muestra ni un atisbo de celos. Lejos queda ya aquella muchacha que se erigía como “la más cautivadora y lograda de [las] creaciones femeninas [de Cervantes]” (Avalle-Arce 21). De este modo, el guionista tamizó el relato cervantino, eliminando sus elementos más subversivos, en favor de un idilio amable y pintoresco. El fruto es un romance no muy novedoso al que se le escapó que “*La gitánilla* is precisely interesting for the ways in which it subverts many of the romance genre’s expectations. [...] In fact, it is the anti ideal that infuses and gives a special quality to this *novela*” (Clamurro 1997, 16).

#### UNA *ILUSTRE FREGONA* NUNCA VISTA

En su clásico estudio sobre las *Ejemplares*, González de Amezúa (324) informaba:

*La ilustre fregona* se ha asomado también a la pantalla del séptimo arte con la película dirigida por don Francisco Carrillo en 1925. En el guion impreso que de la misma publicó su autor declara haber seguido con toda fidelidad y respeto el original cervantino. Lo cual, por lo desusado, es muy de loar.

A tenor de sus palabras, el académico hojeó el guion, pero no parece que acudiera a las salas para verlo. No obstante, da por hecho que se estrenó, e incluso habla de “don Francisco Carrillo” como un personaje conocido. Pero lo cierto es que no hay indicios de que dicho tratamiento llegara a materializarse: ni los periódicos se hicieron eco, ni la cinta se recoge en ninguna base de datos. Nadie aparte de Amezúa menciona su existencia.

El texto salió en 1926 de los talleres gráficos de Rafael G. Menor (Toledo).<sup>24</sup> En la portada del ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (Fran-

24. He explicado en otro lugar (Aranda Arribas 2019, 126) que “a partir de 1910 la octava de las *Novelas ejemplares* conoció una suerte de renacimiento: en 1923 se publica la «glosa cervanti-

cisco Carrillo Casado, *La ilustre fregona: adaptación cinematográfica de la novela de Miguel de Cervantes Saavedra*: Sede Recoletos, CERVC/20/33) figura la rúbrica de su autor (figura 1), sobre el que nada sabemos hoy. El nombre de Francisco Carrillo Casado se incluye entre los de los soldados que lucharon en el conflicto de 1898 (*Boletín Oficial del Ministerio de la Guerra* 701). Siete años después, en 1905, consta como vicepresidente de la Juventud de Unión Republicana de San Vicente de Alcántara (*El Liberal* 3), donde el 13 de mayo inscribiría a Luzbel, el hijo que tuvo junto a una tal Mónica López (*Las Dominicales* 4). Los diarios de la época recogen su participación en un exitoso mitin del Partido Republicano Radical en contra de los abusos de los caseros (*El País* 3). Dicho esto, más allá de la homonimia, no he conseguido probar que el político y el guionista fueran la misma persona.

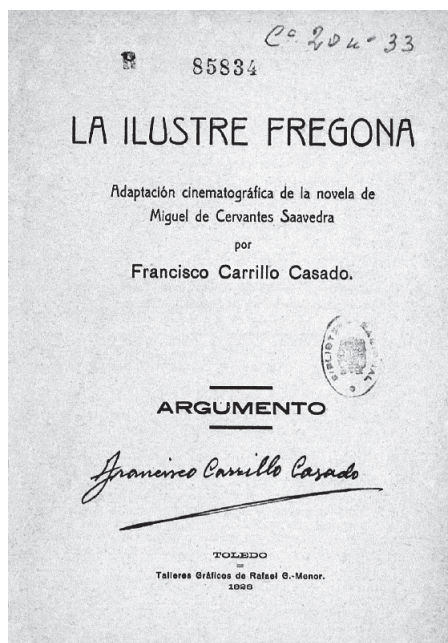


Figura 1.

na» *El Mesón del Sevillano*, de Diego San José, basada en el texto barroco y luego adaptada para la zarzuela por Jacinto Guerrero: *El huésped del sevillano* (1926) (Seguin 264). Y por las mismas calendas se estrenaba en España *The Ne'er Do Well* (Alfred E. Green, 1923), distribuida bajo el título de *La ilustre fregona*, aun cuando la trama nada (o muy poco) le debiera al relato del complotense”. No se olvide, además, que hacia 1915 asistimos a un *revival* de las *Ejemplares* debido a la publicación de la edición escolar de Rodríguez Marín (Espasa-Calpe), que solo compiló seis de los doce relatos, entre ellos el que nos compete: *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

El cuaderno en que se conserva presenta una nómina de personajes, sus edades y papeles. La historia se organiza en tres tiempos intercalados. Para comprender el sentido de dicha división, recordemos antes la trama de la novelita: Diego de Carriazo, un joven burgalés aburrido de su aristocrática vida, recorre España saboreando las delicias de la picaresca. Cuando regresa a su rincón nativo, coincide con su amigo Tomás de Avendaño, que enseguida sucumbirá al encanto de sus peripecias. Ya juntos, no tardarán en urdir un nuevo engaño para escapar de casa y probar suerte como rufianes. Bajo el pretexto de estudiar en Salamanca, dirán adiós a sus padres y pasarán por varias ciudades castellanas hasta llegar a Toledo, donde Avendaño se enamora de la bella Constanza, fregona en el Mesón del Sevillano. Para conquistar el corazón de la muchacha, Carriazo y Avendaño –ahora Lope Asturiano y Tomás Pedro– se harán pasar por aguador y mozo de la cebada, respectivamente. Pese a los empeños de Avendaño, Constanza no se cansa de rechazarlo. Mientras tanto, Carriazo suma un par de anécdotas a su lista: el episodio del asno que se juega a los naipes y un accidente que acaba con otro aguador malherido.

Un buen día, el corregidor de Toledo, cuyo hijo cortejaba a la bella fregona, acude al mesón para conocerla. El Sevillano le contará entonces su origen: es hija de una noble peregrina que había dado a luz en la venta y que les fio la criatura a él y a su mujer; con la orden de que se la entregasen a su padre si la reclamaba. Para que lo reconocieran, les dejó también media cadena de oro y medio pergamino, que habrían de ser completados por el susodicho.

Semanas después, llegan a la misma posada don Diego de Carriazo y don Juan de Avendaño, progenitores de los “neopícaros”. Pero la razón que les condujo a Toledo no es la búsqueda de sus herederos, sino la de Constanza, hija en realidad de don Diego, quien se aprovechó de la señora Peregrina mientras esta dormía. Se explican así las enigmáticas circunstancias del nacimiento de la niña. Una vez resuelto el misterio, Constanza asume su nueva condición y acepta el casamiento con Tomás, toda vez que el joven Carriazo se compromete con una hija del corregidor.

Dado que la novela contiene dos analepsis, Carrillo optó por dividir su libreto en tres épocas. A su vez, la primera –en términos cronológicos– se divide en tres partes, cada una de las cuales desarrolla un episodio distinto:

|               |               |  |
|---------------|---------------|--|
|               | Primera parte | La violación de la señora Peregrina por parte de don Diego de Carriazo.  |
| Primera época | Segunda parte | Llegada de la señora Peregrina al mesón del Sevillano, donde dará a luz. Constanza queda al cuidado de los posaderos.  |
|               | Tercera parte | La muerte de la señora Peregrina, que en su lecho de muerte ordena que se avise a don Diego de Carriazo del paradero de su hija.   |
| Segunda época |               | Aventuras de Carriazo como pícaro antes de regresar a Burgos.  |
| Tercera época |               | El presente de la obra: desde el momento en que Carriazo le habla a Avendaño de su vida picaresca hasta que se descubre que Constanza es hija de don Diego de Carriazo y se conciertan las bodas de los jóvenes. |

Ahora bien, esta tabla responde al tiempo de la historia y no al del discurso, que se articula de la siguiente manera:

1) la acción comienza en la tercera época, en una fiesta que celebran los padres de Carriazo para divertir a su hijo. Allí Diego le cuenta a Avendaño su experiencia picaresca, dando entrada así a la segunda época: el punto de arranque de la novela;

2) después regresaremos al presente, hasta que el corregidor pregunta al Sevillano por el origen de Constanza;

3) a este último bloque se anclan las partes segunda y tercera de la primera época;

4) por último, la violación de la señora Peregrina y el nacimiento de Constanza –a saber: el lance más antiguo de la trama– se narra en último lugar: tras la llegada de don Diego de Carriazo y don Juan de Avendaño a Toledo.

A pesar de lo intrincado que puede resultar este esquema, la modernidad del relato debe atribuírsele ya a Cervantes, que dispuso los hechos en este mismo orden, potenciando la intriga hasta desembocar en una anagnórisis sellada con múltiples nupcias.

De la lectura del guion se desprende que los espectadores no conocerían la primera y la segunda época por boca de sus protagonistas, como en la novela, sino desarrolladas a modo de *flashbacks*. Y, curiosamente, la recreación de esas escenas se antoja incluso más fiel al texto base. Me explicaré. Consideremos que a un lector le da igual que un lance sea enunciado por el narrador o por cualquiera de los personajes. El medio es el mismo: las palabras. El rosario de imágenes de uno u otro se proyectará en su mente de la misma forma. No sucede lo mismo en el relato fílmico, que ofrece dos posibilidades: visualizar los recuerdos o, simplemente, dejar que los personajes los cuenten para que el público, como antes el lector, los imagine en pantalla.<sup>25</sup> En el cine sonoro, este último recurso abarata el presupuesto y acorta el metraje; durante el mudo, se traduciría en un generoso puñado de intertítulos que –como dijimos– resultan del todo indeseables.

Al igual que el anónimo guion francés de *La gitanilla*, el de Carrillo está narrado en presente. Pero el suyo se divorcia por completo del teatro y tampoco hallaremos en él diálogos ni acotaciones. Más aún: quizá por descuido del autor, tropieza con la ortografía (“habrir”, 8) e incurre en copiosos solecismos (“la habla y la entrega un papel”, 9; “los dice”, 13). Asimismo, aunque los protagonistas conserven sus nombres durante todo el libreto, a partir de la página 9, sin previo aviso, se aludirá a Carriazo como Lope (su apodo de mozo); y en la página 15 como “El asturiano”.

Por lo demás, cabe señalar el detalle con que Carrillo Casado recrea algunas de las ideas cervantinas. Considérese que en 1926 el cine aún estaba aprendiendo a manejar las elipsis, recurso del que este tratamiento apenas se sirve. Por ejemplo, le dedica página y media al periplo picaresco de Carriazo que Cervantes resolvió en una frase: “En tres años que tardó [Carriazo] en parecer y volver a su casa, aprendió a jugar a la taba en Madrid, y al rentoy en las Ventillas de Toledo, y a presa y pinta en pie en las barbacanas de Sevilla” (Cervantes 1997, 20-21). El guionista pormenoriza cada parada, desglosando el resumen del complutense en “acciones visualizables”: “llega a Valladolid; en una tienda de ropas usadas vende las que lleva puestas y compra otras viejas” (3); “emprende la marcha hacia Madrid, adonde llega; se hospeda en una posada de la Cava Baja, duerme en el pajar” (3); “Al día siguiente sale de Madrid, también a pie; llega a Sevilla; se hospeda en una posada; come en el zaguán sentado en el suelo” (4); “Se marcha de Sevilla; llega a Zahara y

---

25. Sánchez Noriega (140) denomina *visualizaciones* al desarrollo de “acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película”.



allí se reúne con la picaresca en la playa” (4); “Al día siguiente Carriazo sale a pie de Zahara, llevando un bulto de ropa a la espalda enganchado en un palo sobre el hombro, hace alto en un recodo del camino, se sienta en el suelo, deshace el lío de ropa y saca una baraja de cartas” (4); “Se hace de noche; encuentra una posada que hay en la orilla del camino, penetra en ella y pide alojamiento; le destinan a una modesta habitación y pasa la noche” (4).

Queda claro que el libreto lleva la narración behaviorista al extremo. No en balde, este tipo de focalización surgió a partir de la influencia del cinematógrafo sobre la novela estadounidense (Ernest Hemingway, Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain), paradigma del relato “conductista”, en el que, según Pingeau (42), “la mirada es el acontecimiento”.<sup>26</sup>

En buena lógica, cuando Cervantes discurre en abstracto acerca de una constante, Carrillo escribe una escena donde dicha clave se refleje. Por ejemplo, la dulzura cotidiana de los pícaros gaditanos tenía

un amargo acíbar que la amarga, y es no poder dormir sueño seguro sin el temor de que en un instante los trasladan de Zahara a Berbería. Por esto, las noches se recogen a unas torres de la marina y tienen sus atajadores y centinelas, en confianza de cuyos ojos cierran ellos los suyos, puesto que tal vez ha sucedido que centinelas y atajadores [...] han anochecido en España y amanecido en Tetuán. (Cervantes 1997, 23)

No indica el novelista, en cambio, que nada parecido le sucediera a Carriazo: “no fue parte este temor para que [...] dejase de acudir allí tres veranos a darse buen tiempo” (Cervantes 1997, 23-24). Pues bien, para no perder dicha información, Carrillo incluye un nuevo episodio que, además, provoca el regreso del burgalés al hogar paterno:

Una noche, en que están durmiendo en la torre una porción de golfos y pescadores, atracan dos embarcaciones moras, saltan a tierra los moros, que están armados, sorprenden al golfo, que está de centinela a la puerta de la torre, le sujetan, entran dentro y hacen lo mismo con los que allí es-

---

26. Genette denomina este modo de contar “focalización externa”. Hablamos a fin de cuentas del punto de vista que Friedmann bautizó como “The Camera”: “Here the aim is to transmit, without apparent selection or arrangement, a «slice of life» as it passes before the recording medium” (1178-79). Este último expresaba su inquietud sobre el que este modo de narrar, que implicaba la desaparición del autor, también consiguiera extinguir la ficción, pues “to argue that the function of literature is to transmit unaltered a slice of life is to misconceive the fundamental nature of a Language itself” (1179). Es obvio que sus reparos se difuminan cuando se trata de textos como el presente, cuyo objetivo es convertirse en filme.

tán, excepto con tres o cuatro que al salir de la torre logran escapar echando a correr: entre ellos Carriazo. A todos los demás los embarcan, a viva fuerza, y se hacen a la mar con el cargamento de prisioneros. (Carrillo Casado 4)

Además, parece que el guionista preveía rodar en todas las ciudades por las que se mueven los personajes (Burgos, Madrid, Sevilla, Zahara, Valladolid, Illescas y Toledo), pues incluye lugares célebres de estos municipios, sumando así un ambiente costumbrista a su cinta: “Emprende la marcha hacia Madrid a donde se llega; se hospeda en una posada de la Cava Baja [...]; al día siguiente sale y se encamina a las Vistillas” (3); “sale a ver la ciudad y cerca de la Torre del Oro se reúne con unos cuantos golfos y gitanos” (4); “Llega a Zahara y allí se reúne con la picaresca en la playa” (4); “Llegan a Toledo, entrando en la ciudad por la puerta de Bisagra; llegan a Zocodover y se dirigen al Mesón del Sevillano” (6).

Los cambios diegéticos más llamativos atañen al amor de los protagonistas. En la novela, Carriazo muestra una “indiferencia desdeñosa o aprensión respecto a todas las mujeres” (Zimic 264), incluida la irresistible Constanza (a la sazón, su hermana). Prefiere, de hecho, sus almadrabas: “¡Oh pobres atunes míos, que os pasáis este año sin ser visitados de este tan enamorado y aficionado vuestro!” (Cervantes 1997, 51). Por el contrario, el protagonista de esta adaptación no tiene reparos en flirtear y bailar con las mozas: “en el camino, requiebra a [las] [...] que encuentra al paso” (3); “a las que requiebra y se divierte con ellas” (4).

Por su parte, Avendaño protagonizaba la trama amorosa del relato de Cervantes. Su afición por Constanza ha venido definiéndose como caballeresca.<sup>27</sup> Por eso tanto Zimic (269) como Sevilla Arroyo y Rey Hazas (xxx) repararon en que se enamora “de oídas”:<sup>28</sup> su interés por la fregona surge al oír su descripción gracias a un par de mozos, lo cual “despertó en él intenso deseo de verla” (32). Pues bien, el libreto de Carrillo elimina dicha escena, por lo que cuando Avendaño ve a Constanza no sabe nada de ella y simplemente se queda “prendado de [su] belleza” (6). Desde entonces, “siempre que halla ocasión

27. Se trata del “otro polo de referencia genérica de *La ilustre fregona*, [...] que se aviene mejor con la condición nobiliaria de los dos héroes” (Sevilla Arroyo/Rey Hazas 1997, xxx).

28. En los libros de caballerías este tópico “funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama –y la [cortesía] del caballero– es tal que puede producir amor por solo la fama; es un caso extremo y paradójico, muy del gusto de la refinada poesía cortesana y, por otra parte, no deja de remitir al hado o a las estrellas como causa última e inesquivable de una atracción amorosa que ejerce su poder incluso a distancia, sin que se haya contemplado nunca el objeto del deseo” (Ynduráin 589).

de hablar a solas con Constanza la requiebra” (7), distanciándose así del platonismo. Por lo demás, el guionista se recreó en acentuar las picardías de Carrizao, prueba evidente de sus gustos novelescos.

## CONCLUSIONES

En los albores del siglo XX, el cine propició una nueva vía para difundir la prosa de Cervantes. Durante la época muda, el invento de los hermanos Lumière actualizaría la primera y la octava de las *Novelas ejemplares*, mostrando especial interés por *La gitánilla*. De hecho, en Francia, donde la fiebre hispanófila se dejó sentir más que en cualquier otro país europeo, la historia de Preciosa se proyectó en las salas gracias a André Hugon (1923).

El tratamiento de la casa Gaumont constituye una versión apenas explorada y la única muestra superviviente –aunque no llegara a filmarse– de cómo la industria gala abordó dicho relato. Su anónimo autor modificó episodios y personajes para acuñar un libreto acorde a la idea de lo español que tenían nuestros vecinos, la cual pronto devino en la *españolada*: mujeres pasionales, machos coléricos, bailes alegres.

Por su parte, *La ilustre fregona* de Carrillo Casado se antoja otro síntoma más de su popularidad en la Península a lo largo de la década de los veinte. Entronca asimismo con la cinta homónima de Pou y *La gitánilla* de Gual. En armonía con los gustos de su tiempo, que echó mano de los clásicos para consolidar el cine patrio, los tres creadores hallaron un filón en la colección de 1613, aunque los resultados en ningún caso fueron los esperados.

Cabe concluir, pues, que, pese a sus respectivos esfuerzos, las doce “hijas del entendimiento” de Cervantes no triunfaron en la era silente; y, por desgracia, su fortuna audiovisual tampoco mejoraría tras el invento del sonoro. No obstante, los dos títulos aquí analizados ponen de manifiesto que el interés por las *Ejemplares* seguía vivo.

Por otro lado, los guiones del cine mudo constituyen una inestimable cantera de información; más aún por tratarse de unos años que han visto arder o desintegrarse buena parte de sus obras. Gracias a ellos alcanzamos a reconstruir, siquiera en parte, las que ya no están –y las que nunca llegaron a ser–, toda vez que informan de la evolución de los largos y medimétrajes de aquellos días.

El tratamiento fílmico merece la consideración de subgénero, definido por una doble transitoriedad: 1) acaba convirtiéndose en película; 2) posee una

hechura mutable, provisoria y primitiva, en busca de un modelo que no se impuso hasta el advenimiento de los *talkies*. Por consiguiente, presentarán rasgos distintos en función del país y los ciclos de rodaje, de la productora o de su autor. Huelga aclarar que, fruto de lo reducido de mi objeto de estudio, no he podido extraer conclusiones más abarcadoras al respecto. Sin embargo, bastará lo dicho para poner en primer plano la necesidad de sondear este tipo de guiones. No en balde, los de *La gitanilla* y *La ilustre fregona* repitieron ciertas constantes –behaviorismo y presente narrativo–, por más que se valieran de diferentes recursos para transformar los relatos literarios en visuales, ofreciendo así dos respuestas individuales a un problema general:

- a) El guión de Gaumont se estructura en tres actos, a imagen del teatro, al que también acude para describir hechos o ambientes, en forma de didascalias más o menos encubiertas: “*jeu de scène*”, “*au lever du rideau*”. Asimismo, el texto privilegia las reacciones de los personajes (“*il fait un geste de surpris*”, “*dans un geste tragique*”, “*il témoigne sa joie*”), lo cual ayuda a captar sus emociones a través de la pantalla. Por otra parte, se privó a la peripecia de su faceta más subversiva –contra los gitanos y las clases pudientes–, con vistas a pergeñar un romance tan estilizado como pintoresco.
- b) *La ilustre fregona* de Carrillo Casado divide la historia en tres épocas que ordenan el discurso narrativo. Se desliga así de las tablas, al tiempo que convierte las anécdotas y costumbres referidas por Cervantes en escenas concretas y “visualizables”; verbigracia, el conato de rapto por los moros que Diego Carriazo sufre en Zahara de los Atunes. Además, el adaptador otorgó mayor protagonismo a las picardías (la venta del asno, el encuentro con el aguador) que a los lances amorosos, subrayando así el cambio sentimental de los dos protagonistas: Avendaño dejará atrás su platonismo, mientras que Carriazo se muestra bastante más mujeriego que su homólogo barroco.

#### OBRAS CITADAS

- Aranda Arribas, Victoria. “*La ilustre (y muda) fregona* (1927) de Armando Pou”. *Hispania Felix* 8 (2019): 107-72.
- Aranda Arribas, Victoria. “Mi ingenio las engendró y van creciendo en los brazos de la cámara: la novela corta del Barroco en el cine y la televisión”. *Janus* 9 (2020): 597-642.

- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Introducción". *Novelas ejemplares*. Tomo 1. Madrid: Castalia, 1982. 9-37.
- Boletín oficial del Ministerio de la Guerra*. Año XIII. Número 45. Tomo 1. 27 febrero 1900.
- Brenes, Carmen Sofía. "Explorando el tema: la noción poética de «sentido» al servicio de la escritura de guion". *Revista de comunicación* 15 (2016): 166-82.
- Brotons Capó, Magdalena. *El cine en Francia, 1895-1914: reflejo de la cultura visual de una época*. Santander: Genuève, 2014.
- Brown, Julie, y Annette Davison, eds. *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford UP, 2013.
- Cabero, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema, 1949.
- Carrière, Jean-Claude, y Pascal Bonitzer. *Práctica del guion cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Carrillo Casado, Francisco. *La ilustre fregona*. Toledo: Talleres Gráficos de Rafael G. Menor, 1926.
- Castro Ricalde, Maricruz. "¿Es el guion un género literario?". *Literatura sin fronteras*. Eds. Ramón Alvarado y otros. México: UNAM, 1999. 662-63.
- Cervantes, Miguel de. *La gitanilla. El amante liberal*. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza, 1996.
- Cervantes, Miguel de. *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza, 1997.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA, 2013.
- Clamurro, William H. *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's "Novelas ejemplares"*. New York: Peter Lang, 1997.
- Clamurro, William H. "Enchantment and Irony: Reading *La gitanilla*": *A Companion to Cervantes's "Novelas ejemplares"*. Ed. Stephen Boyd. London: Tamesis, 2005. 69-84.
- El imparcial*. "La gitanilla, de Cervantes". [Madrid] 3 octubre 1925: 6.
- El Liberal*. "Los republicanos". [Madrid] 17 febrero 1905: 3.
- El País*. "Los inquilinos. Mitin importante". 29 mayo 1911: 3.
- El Saffar, Ruth. *Novel to Romance: A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*. Baltimore/London: The John Hopkins UP, 1974.
- Feuillade, Louis. *Chroniques taurines*. Ed. Bernard Bastide. Nîmes: Cine-Sud, 1988.

- Feuillade, Louis. *Mémoires d'un toréador français: feuilleton inachevé*. Montpellier: Union des bibliophiles taurins de France, 1995.
- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". *Publications of the Modern Languages Association* 79.5 (1955): 1160-84.
- García-Aguilar, Alberto Ismael. "El cochecito, de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria". *Revista latente* 16 (2018): 83-95.
- García Fernández, Emilio C. *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía, documentos*. Madrid: Ariel, 2002.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Gerli, E. Michael. "Idealism and Irony in *La gitanilla*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 6.1 (1986): 29-38.
- Gómez, Enrique. *El guion cinematográfico, su teoría y su técnica*. Madrid: Aguilar, 1954.
- Gómez Jiménez, Cristina. "La autonomía del guion cinematográfico como género literario: la genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en *Viridiana*". *Signa* 29 (2020): 523-47.
- Gómez Mesa, Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1978.
- González, Luis M., y Pedro Medina, eds. *Cervantes en imágenes: donde se cuenta como el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, 2005.
- González, Luis M., y Pedro Medina, eds. *Cervantes en imágenes: donde se cuenta como el cine y la televisión adaptaron su vida y obra* [edición digital]. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, 2017.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Cervantes, creador de la novela corta española*. Tomo 2. Madrid: CSIC, 1982.
- Graham, Cooper C., Steven Higgins, Elaine Mancini y João Luiz Vieira, eds. *D. W. Griffith and the Biograph Company*. Lanham: Scarecrow Press, 1985.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2020.
- Guibert, Pierre. "L'Image de l'Espagne dans le cinema français des annés 20". *Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques*. Eds. Robert Daudelin y Raymond Borde. Perpignan: Cinémathèque de Toulous/Institut Jean Vigo, 1989. 94-102.
- Guntert, Georges. "Discurso social y discurso individual en *La gitanilla*". *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares 29/30 nov. y 1/2 dic 1998)*. Barcelona: Anthropos, 1990. 249-57.

- Gutiérrez, Julia Sabina. “El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico”. *Signa* 27 (2018): 523-39.
- Gutiérrez Espada, Luis. *Narrativa fílmica: teoría y técnica del guion cinematográfico*. Madrid: Pirámide, 1978.
- Hainsworth, George. *Les “Novelas exemplares” de Cervantes en frances au XVIIIè siècle*. Tomo 1. Paris: Honoré Champion, 1933.
- Herranz, Ferrán. *El “Quijote” y el cine*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Jeane, René. “Les films de la semaine: *La gitánilla*”. *Le petit journal* [Paris] 18 abril 1924: 4.
- Kuleshov, Lev. *Tratado de la realización cinematográfica*. Buenos Aires: Futuro, 1956.
- Las Dominicales: semanario librepensador*. “Actos civiles”. [Madrid] 4 agosto 1905: 4.
- Looser, Devoney. *Women Writers and Old Age in Great Britain (1750-1850)*. Baltimore: The John Hopkins UP, 2008.
- López Izquierdo, Javier. *Teoría del guion cinematográfico*. Madrid: Síntesis, 2009.
- Márquez Villanueva, Francisco. “La buenaventura de Preciosa”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24 (1985): 741-68.
- McLean, Thomas. “Nobody’s Argument: Jane Porter and the Historical Novel”. *Journal for Early Modern Cultural Studies* 7.2 (2007): 88-103.
- Montero Reguera, José. “*La gitánilla*: una reivindicación de la poesía”. *Ínsula* 799-800 (2013): 34-36.
- Nieto Jiménez, Rafael. *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Pardo García, Pedro Javier. “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*”. *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ed. José Antonio Pérez Bowie. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010. 45-102.
- Pasolini, Pier Paolo. “Le scénario comme structure tendant vers une autre structure”. *Cahiers du Cinéma* 185 (diciembre 1966): 76-83.
- Pérez Fernández, Julián Jesús. *William Balfre y “The Bohemian Girl”*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2017.
- Pingeau, Bernard. *La antinovela*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968.
- Praga Terente, Jorge. “Del difícil ascenso de don Quijote a la pantalla de cine, o el triunfo de la maldición cervantina”. *Colecciones cervantinas*. Madrid: MECD, 2016. 163-71.
- Quesada, Luis. *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones J.C., 1986.



- Raynauld, Isabelle. *Lire et écrire un scénario: Le scénario de film comme texte*. Paris: Armand Colin, 2012.
- Ríos, Monica A. *El guion cinematográfico como género literario: su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia*. Santiago: Universidad de Chile, 2007.
- Rodríguez, Norma. “El guion cinematográfico como género literario”. *Lecturas, imágenes: revista de poética del cine* 1 (2001): 243-56.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Seguin, Jean Claude. “Las *Novelas ejemplares* en tiempos del cine silente”. *Cervantes creador y Cervantes recreado*. Eds. Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra. Pamplona: Universidad de Navarra, 2015. 249-79.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas. “Introducción”. *La gitánilla. El amante liberal*. Madrid: Alianza, 1996. i-lxviii.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas. “Introducción”. *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*. Madrid: Alianza, 1997. i-lxxxii.
- Vale, Eugene. *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Vera Méndez, Juan Domingo. “La estructura del guion cinematográfico: ¿hacia un nuevo género literario?”. *Hispanófila* 146 (2006): 25-36.
- Villamizar Ceballos, Adriana. *El guion cinematográfico como pieza audiovisual autónoma*. Santa Marta: Unimagdalena, 2020.
- Wolf, Sergio. *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Ynduráin, Domingo. “Enamorarse de oídas”. *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata*. Vol. 2. Eds. Emilio Alarcos Llorach y otros. Madrid: Cátedra, 1983. 589-603.
- Zimic, Stanislav. *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI, 1996.

## SECCIÓN MISCELÁNEA

