

UNA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA
CUANDO EL CINE NO HABLABA:
EL ALCALDE DE ZALAMEA (1914) DE ADRIÀ GUAL

A FILM ADAPTATION WHEN THE CINEMA
DID NOT SPEAK:
EL ALCALDE DE ZALAMEA (1914) BY ADRIÀ GUAL

Agustín Gómez Gómez

<https://orcid.org/0000-0002-1736-0630>

Universidad de Málaga

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Departamento de Comunicación Audiovisual

C/. León Tolstoi, s. / n.

29010 Málaga

ESPAÑA

aggomez@uma.es

Resumen. En 1914 Adrià Gual realizó una adaptación de *El alcalde de Zalamea* (c. 1642) de Pedro Calderón de la Barca. Lo particular es que se trata de una película muda en la que el texto dramático debió ser construido a través de la puesta en escena y de los rótulos con texto que se intercalaron entre las escenas. En este artículo analizamos las características de esta adaptación a partir de la comparación entre hipotexto, intertítulos y representación visual. El resultado es un filme en el que reconocemos la obra de Calderón, pero que transforma el tema del honor en una contextualización del siglo xx.

Palabras clave. Adaptación cinematográfica; cine mudo; intertítulos; Adrià Gual; Pedro Calderón de la Barca.

Abstract. In 1914 Adrià Gual made an adaptation of *The Mayor of Zalamea* (c. 1642) by Pedro Calderón de la Barca. It is a silent film in which the dramatic text had to be constructed through the staging and the intertitles that were inserted between the scenes. In this paper we analyze the characteristics of this adaptation from the comparison between hypotext, intertitles and visual representation. The result is a film in which we recognize Calderón's work, but which transforms the theme of honor into a 20th century contextualization.

Keywords. Film adaptation; silent film; intertitles; Adrià Gual; Pedro Calderón de la Barca.

I. INTRODUCCIÓN

Uno de los procesos de reescritura cinematográfica más interesante, y aparentemente contradictorio, es cómo adaptaba el cine en el periodo silente un texto de teatro, cómo se pasaba de un lenguaje eminentemente oral a otro visual. Fueron muchas las obras de teatro que se llevaron al cine, especialmente a partir de 1908 cuando los hermanos Lafitté crearon la productora Film d'Art, como una vía para aportar prestigio al inicial cine de variedades y con el propósito de ampliar su público a las clases burguesas más reacias al cine de los orígenes¹.

Son abundantes los estudios que han analizado las deudas del espacio escénico en el filmico y cómo este fue adquiriendo su propia expresividad², también los que han comparado la adaptación lingüística de un texto clásico, especialmente en lo que afecta a la versificación en un filme³, pero no abundan los análisis sobre el modo en el que el componente verbal se convierte exclusivamente en imagen⁴. Las siempre debatidas cuestiones de fidelidad, síntesis o conversión del hipotexto quedan en un segundo plano en estos casos, prevaleciendo el interés por los mecanismos que hacen efectivos que la obra fílmica funcione por sí misma a partir de un texto literario que desaparece.

La conexión entre dos códigos semióticos diferentes —verbal e icónico⁵—, en el cine mudo el icónico queda huérfano del verbal por la ausencia de lo oral. Su apoyatura la encontrará en los textos explicativos que se insertan entre las diferentes escenas y secuencias, en cualquier caso, pobre recurso para un estudio comparativo entre un texto literario de partida y un nuevo texto cinematográfico. Igualmente, para la reescritura será determinante el contexto histórico cultural en el que se realiza la transferencia semiótica, en el que incluimos los avances tecnológicos.

El hecho de que Adrià Gual fuera dramaturgo, escenógrafo, empresario teatral, pintor, que hiciera adaptaciones de autores clásicos

¹ Emilio García Fernández (2002, pp. 83-139) ha señalado que, de las 290 películas argumentales realizadas entre 1906 y 1929 en España, la mitad eran adaptaciones y 110 eran de obras teatrales. Sobre Film d'Art: Dall'Asta, 1998.

² La literatura sobre la relación cine-teatro es abundante: Guarinos, 1996; Sánchez Noriega, 2004; Abuín González, 2012, donde se encontrará bibliografía más específica.

³ Pérez Bowie, 2001; Sánchez Noriega, 2011; Malpartida Tirado, 2018.

⁴ Para la relación cine mudo-teatro: Cuesta Hernando y San Juan, 2004.

⁵ Dolezel, 1999, p. 315.

y con técnicas e intérpretes vinculados al teatro o el que en todas las películas fuera el responsable del guion es relevante para entender el tipo de reescritura que realizó. También es importante resaltar que una década antes se encargó del aspecto artístico en la Sala Mercè de Barcelona en la que se proyectaban obras con acompañamiento de música y diálogos en directo con los actores detrás de la pantalla poniendo voz a los personajes, tal y como contó el propio Gual en sus memorias *Mitja vida de teatre*⁶.

2. OBJETO DE ESTUDIO

A partir de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca analizamos cómo se realizó la adaptación en 1914 por Adrià Gual⁷. Para ello nos centramos en la coherencia de la obra cinematográfica y si guarda la “esencia” del texto calderoniano. Al tratarse de cine silente podemos dejar de lado el grado de fidelidad⁸ respecto al texto de partida para acometer otros aspectos, como reflexionar sobre la idea de un arte que al carecer de la voz debe apostar casi todo a la imagen. Decimos *casí*, porque hay otros componentes que hay que considerar, como los intertítulos explicativos, y formas paratextuales, como el *press book*, la hoja de sala o el explicador durante la sesión, que debieron contribuir a que los espectadores accedieran a una información complementaria que condicionaba, y facilitaba, la recepción de la película. En este sentido, uno de nuestros objetivos es observar el comportamiento de estos paratextos e identificar lo que aportan para una comprensión del texto calderoniano. En la segunda década del siglo xx comenzaron

⁶ Gual, 1960, p. 190.

⁷ En los créditos modernos se señala como dirección técnica y artística a Juan Solá-Mestres, Alfredo Fontanals y Adrià Gual. En la documentación solo consta como dirección artística Gual y este mismo como autor del guion. A lo largo del texto utilizamos a Gual como principal responsable de la cinta.

⁸ Para el problemático concepto de fidelidad véanse las «aporías de la fidelidad» de Robert Stam, 2009, pp. 34-38, que parte de las preguntas que el discurso de la fidelidad propone sobre la recreación cinematográfica —la trama, los personajes, los temas y el estilo de la novela—, aunque finalmente se decanta por la construcción de un texto nuevo que no debe obediencia a su fuente literaria. Véase también la presentación del monográfico sobre «La escena y la pantalla: Lope hoy» de Carmona, García Mascarell y Gilibert, 2018.

unas transformaciones relevantes en el lenguaje audiovisual. Una de ellas fue la multiplicación de textos entre las escenas que se incorporaron como una parte más de la narrativa cinematográfica que servían para textualizar lo que no se podía verbalizar y para contextualizar lo que se estaba proyectando.

Realizamos un análisis comparativo del texto dramático con el cinematográfico para comprobar qué se prioriza y qué se deja, pero también nos interesa constatar hasta qué punto *El alcalde de Zalamea* de Gual estuvo subordinado por el lenguaje cinematográfico de 1914 y cómo la escritura gualina priorizó el contexto de principios del siglo xx antes que el del xvii.

3. RECONSTRUCCIÓN DE LA PELÍCULA DE GUAL

La copia que nos ha llegado no está completa⁹. El original tenía 1.100 metros, lo que se corresponde aproximadamente con unos 50 minutos. Se han perdido 20, pero podemos saber parcialmente qué ha desaparecido. Los primeros nueve intertítulos van numerados en la parte inferior izquierda. El primero, el título, es el 1-1. Pero el segundo, es el 1-5, por lo que faltan tres (1-2, 1-3 y 1-4). A partir de aquí, la numeración solo llega hasta la 1-12, la que se corresponde con el noveno actual (véase Tabla 1), que es ya de la Segunda Jornada en el hipotexto. Desde ese rótulo hasta el final no se inserta ninguna numeración, lo que por esa parte no nos permite comprobar lo perdido. Esos tres intertítulos y sus secuencias están entre los soldados dirigiéndose a Zalamea y la llegada del sargento anunciando a Pedro Crespo que el capitán se va a instalar en su casa (v. 465). En la obra de Calderón, entre esas dos acciones están las escenas del capital con el sargento que reparte las boletas del alojamiento y la notificación de la existencia de Isabel; la primera aparición de don Mendo y Nuño, personajes que no aparecen en la película; y finalmente el diálogo entre Pedro y Juan, en el que Pedro le dice que viene de las eras y Juan que ha jugado a la pelota y ha perdido. Hay que tener en cuenta que en la primera escena hemos visto a Pedro, Juan e Isabel en el campo, inexistente en la obra calderoniana, por lo que probablemente ese diálogo entre padre

⁹ La copia se conserva en la Filmoteca Española con una duración de 29:45. Puede verse en <https://www.europeana.eu/es/item/08625/FILM00055561c_1>.

e hijo no existió en la película. Todo hace pensar que las tres escenas perdidas podrían tener una continuidad entre el acercamiento de los soldados a Zalamea (1-1), el reparto del alojamiento (1-2), la reserva de la casa de Pedro al capitán (1-3), la noticia de la belleza de la hija de Crespo (1-4) y la llegada del soldado anunciando a Pedro Crespo que el capitán se alojará en su casa (1-5).

Hay una cuestión no resuelta que creemos interesante resaltar. En un documento que recoge Miquel Porter, una nota caligráfica de Gual, se indica que la distribución del metraje es en tres partes¹⁰, lo que podría corresponder a las tres jornadas de la obra de Calderón. En el mismo documento, leemos también los metros de cada parte (296,5 m, 272,5 m y 265,0 m, respectivamente), yendo de más larga a más corta, pero con los intertítulos en una proporción contraria (56,5 m, 61,0 m y 76,0 m)¹¹, lo que quiere decir que según nos acercamos a la clausura los textos se incrementan. Porter explica esta circunstancia porque se encontraba a mitad de camino entre la tradición del trabajo teatral y la idea rítmica existente en aquellos momentos del trabajo fílmico¹².

Otro documento que nos sirve para reconstruir las partes perdidas es el *press book* para la comercialización de la obra. En ese folleto, del que existe también versión en francés e inglés, podemos leer el contenido de la obra acompañado de algunas fotografías. En líneas generales, sigue fielmente lo que vemos en la película, excepto en una parte. En el intertítulo 18 —«Y el padre se lanzó loco en persecución del Capitán»— vemos a Pedro correr con la espada en la mano y el capitán llevándose a Isabel, y en la siguiente a Álvaro de Atayde herido llevado por sus dos compañeros de fechoría. Con esa continuidad nos da a entender que la herida se la ha proporcionado Pedro Crespo, pero en el 25 «Juan [...] declara que fue él quien le hirió [...]», lo que, como sabemos, se corresponde con el texto de Calderón. La respuesta a esa aparente incongruencia nos la da el *press book*. Después de que Pedro Crespo persigue a los malhechores leemos:

[...] estos, mientras el capitán se lleva a su víctima a un bosque cercano, hacen una emboscada a Crespo, le arrastran hasta el bosque y le atan fuertemente a un árbol.

¹⁰ Porter, 1973, p. 25.

¹¹ Porter, 1973, p. 25; 1985, p. 101.

¹² Porter, 1985, p. 101.

El capitán, que ha abusado de la joven, sostenía con ella una lucha, y a los gritos de la desventurada acude su hermano, que con su espada iba a incorporarse a la compañía, y hiere al infame capitán.

La chica huye a través del bosque, donde halla a su padre, al que salva y cuenta su desventura¹³.

Aunque no tenemos imágenes ni intertítulos de estas secuencias, esta explicación completa perfectamente la trama y da sentido al relato. Además, se puede considerar como una de las partes más importantes, pues es en la violación donde se materializa el origen del conflicto entre honor y justicia.

Miquel Porter añadió otro documento, una «Hoja mecanografiada con la redacción de algunos de los rótulos del film», en el que daba cuenta de seis de ellos. Cuatro los podemos ver en la copia conservada (4, 5, 6 y 23), pero no dos de ellos. Se trata de «¡Con respeto me trata!» y «¡Con muchísimo respeto os haré ahorcar, vive Dios!»¹⁴. El primero de ellos corresponde al verso 2360 y el segundo a los versos 2376–2377. Ambos pertenecen al diálogo entre Atayde y Crespo, cuando este le pide que se case con su hija, lo que en el filme iría después de la escena 24. Estos dos intertítulos son interesantes porque rompen la dinámica de lo que hasta ese momento habíamos visto. Son los únicos que están en primera persona y transcriben un parlamento fiel al texto de Calderón.

Finalmente hay otro documento conservado en la Filmoteca de Catalunya que incluye escenas nuevas a las previstas inicialmente¹⁵. Son doce páginas en las que se realizaron anotaciones manuscritas y dibujos ilustrativos para el rodaje de esos planos. En la primera se dice «Estudio de las escenas que se necesita repetir de *El alcalde de Zalamea*». Son diecinueve dibujos y diferentes anotaciones sobre ellos y sobre otras escenas. Catorce las podemos ver en la copia conservada: el plan del capitán de regresar a Zalamea después de su desalojo, la despedida de Juan, el traslado del capitán herido, la llegada del capitán herido a Zalamea, la presencia a hurtadillas de Pedro e Isabel después de la violación, cuando Pedro golpea la puerta donde se ha escondido el

¹³ Se puede consultar completo en <<https://repositori.filmoteca.cat//handle/11091/8741>>.

¹⁴ Porter, 1973, p. 25.

¹⁵ Se puede consultar en <<http://hdl.handle.net/11091/8778>>.

capitán, la llegada del alguacil indicándole que le han nombrado alcalde, el diálogo entre Atayde y Pedro, la orden de apresar al capitán, el momento en el que le dice «con muchísimo respeto...», cuando Juan es detenido por herir al capitán, la llegada del alcalde y alguaciles, el momento en el que se encuentran el capitán y Atayde y cuando el capitán baja las escaleras. Algunas de las anotaciones también se rodaron, como «Pensar en la posibilidad de una escena que se vea como capitán y soldados penetran en la casa» y «Escena nueva, que se vea cuando le tiran la cuerda al cuello para colgar el Capitán» u otro tipo de correcciones, como la de acortar la escena de la revuelta. Las cinco que no podemos ver son las de Pedro atado al árbol, Juan con la espada al oír los gritos de Isabel, la huida de Isabel, padre e hija en el árbol y el retorno de Isabel a su casa. Al igual que las otras también debieron filmarse, tal y como lo atestigua el texto publicado y por el propio sentido de la narración, pero se han perdido.

Esta documentación refuerza la reconstrucción de las partes desaparecidas, especialmente en lo concerniente al desarrollo del momento posterior a la violación: enfrentamiento entre Juan y Atayde y el encuentro de Isabel y su padre atado al árbol. Lo que desconocemos son los intertítulos que les acompañarían, especialmente relevantes por lo que suponen en la obra de Calderón, sobre todo el discurso de Isabel cuando encuentra a su padre atado al árbol.

4. INTERTÍTULOS

La relación entre palabra e imagen en una película muda afecta especialmente a los textos explicativos que se insertan entre las diferentes escenas y secuencias. La película de Gual se sitúa en un periodo de transición, entre las que tenían textos muy escasos, posiblemente por la presencia de los explicadores que cumplían esta función, y las que fueron incrementando estos rótulos que servían como apostillas de la trama, pero que terminaron convirtiéndose en una parte constitutiva más de la narración. Los intertítulos se anteponen a una escena, lo que indefectiblemente condiciona lo que vamos a ver, le da sentido, sitúa los hechos y ubica la acción. No debemos olvidar que esos rótulos retextualizan los versos de Calderón, con el cambio del verso por la prosa para una mejor recepción de la película. Si los leemos seguidos, tendríamos una sinopsis de la película, lo que vendría a ser más o

menos el texto de folleto impreso que mencionábamos antes para la comercialización de la obra. En esta reescritura del texto calderoniano los autores tuvieron que moverse entre un texto que tenían que reducir notablemente del original y que al mismo tiempo sirviera para construir un relato visual, en ocasiones como guía de la narración.

No debemos olvidarnos del “explicador/intérprete” (*bonimenteur*), el encargado de poner voz en los comienzos del cine. No tenemos datos precisos sobre qué contaba este personaje, pero todo indica que su objetivo no era reproducir los diálogos de los personajes sino añadir una explicación contextual para los espectadores, es decir, una presentación de las películas que componían una sesión y/o un comentario de la obra que se proyectaba¹⁶.

El comentario ponía al público en antecedentes y completaba aquello que el público no terminaba de entender, bien porque todavía no manejaba los recursos cinematográficos o bien porque el relato era más deudor de la mostración que de la narración. Cuando esto ocurría podía dar lugar a películas que presentaban alguna dificultad para su total comprensión, pero no es el caso de la película de Gual que se construye con una clara propuesta narrativa. Respecto a *El alcalde de Zalamea*, tenemos un escrito del poeta y diplomático Enrique Díez-Canedo que vio la obra en Burgos en 1915 y dejó un comentario sobre el explicador:

Pues bien: si yo hubiera ignorado el título de aquel film, y hubiera cerrado los ojos, sin ver a Pedro Crespo ni a don Lope de Figueroa, vestidos al “itálico modo”, limitándome a escuchar las explicaciones orales, no me hubiera sido posible sospechar que se trataba de una de las obras maestras de Calderón y del teatro universal. Aquel buen picotero, que hablaba con cierta chispa, y sus empresarios, probablemente, no tenían del dramaturgo ni de su comedia la mínima idea que puede tener el más desaprovechado estudiante de literatura¹⁷.

Más allá del motivo por el que ese explicador parece que guio los comentarios hacia derroteros ajenos a la obra de Calderón, la película en sí misma, con los ojos abiertos, parece que permitía reconocer a los personajes del drama calderoniano, o al menos Díez-Canedo no

¹⁶ Sánchez Salas, 2004.

¹⁷ Díez-Canedo, 1939, pp. 23-24; Carmona, 2020, pp. 29-30.

sugiere nada despectivo respecto al trabajo de Gual. Es interesante esta noticia porque, aunque la película se sitúa en un periodo en el que los intertítulos todavía eran escasos, los treinta y dos conservados, más los perdidos, para una obra de esa duración son elevados y suficientes para poder seguir el argumento. El simple hecho de que los explicadores fueran un atractivo más para el público, en ocasiones con un tono jocoso, quizás explique su presencia, pero no tanto su necesidad. Ya hemos visto que Gual planificó el tiempo de duración de los intertítulos en cada una de las tres partes, y sabemos que de los aproximadamente 50 minutos que duraba el film, 5, un 10%, eran para los rótulos.

La parte conservada tiene treinta y dos intertítulos, que cumplen como vamos a ver, diferentes funciones. Estos comienzan con el título y se clausuran con la palabra Fin.

Intertítulos de la película de Adrià Gual	Correspondencia con los versos de Calderón	Escenas de la película
Títulos de crédito modernos de la Filmoteca (00:00)		
1. El alcalde de Zalamea [1-1] (00:39)	vv. 1-137 (soldados caminando hacia Zalamea).	Familia Crespo en el campo [0] y soldados caminando hacia Zalamea.
2. Y en casa de Pedro Crespo se presentó un sargento anunciándole el alojamiento de su Capitán D. Álvaro de Ataíde [1-5] (01:24).	vv. 465-482.	Pedro Crespo recibe al sargento que llega con la ropa del capitán.
3. Receloso Crespo de albergar militares en su morada a su hija y su sobrina aconseja que se mantengan ocultas [1-6] (02:02).	vv. 535-540.	Pedro discute con su hijo Juan y pide a su hija y sobrina que suban a los aposentos de la parte superior de la casa.
4. El sargento entera al Capitán de la presencia de una linda muchacha a quien Crespo oculta [1-7] (03:15).	vv. 179-180 (belleza de Isabel); vv. 583-587 (ocultamiento de Isabel).	En la entrada de la casa el capitán y el sargento hablan y el sargento entra, sale al rato y le informa de lo enterado.
5. Los dos con la ayuda de Rebolledo traman una fingida riña para penetrar donde Isabel se esconde [1-8] (04:16).	vv. 639-649.	El Capitán, el sargento y Rebolledo charlan sobre su plan. Es el capitán el que explica la trama organizada.
6. Y deseosos de contemplar su belleza ponen en práctica su plan [1-9] (05:03).	vv. 653-688.	En el patio comienza la fingida riña, suben las escaleras y detrás les sigue Crespo.

7. Alcanzado su fin, el Capitán conoce a Isabel de la que se enamora, pero al presentarse Crespo tras ellos les invita a que desalojen la estancia [1-X] (06:04).	vv. 688-720 (encuentro con Isabel); vv. 721-773 (encuentro con Pedro Crespo).	Los tres soldados entran en la estancia de Isabel. Al poco tiempo entra Pedro Crespo y les echa.
8. Mientras que descendían por la escalera llegó el Maestre de Campo, Don Lope de Figueroa, que al sorprenderles así monta en furor y manda que el Capitán abandone su alojamiento quedándose él en su lugar [1-11] (07:00).	vv. 777-849.	Los soldados descienden y detrás Pedro, Isabel e Inés. Se encuentran con don Lope acompañado de cinco soldados. Dos de ellos se llevan a Rebolledo, luego sale el Capitán y Pedro Crespo le guía a Lope a una estancia contigua.
9. En la Hostería albergado el Capitán decide darle una serenata a Isabel [1-12] (08:15).	[0] Hostería; vv. 1029-1050 (planean la serenata).	En un espacio exterior dos mujeres entran y bailan tocando las castañuelas con multitud de soldados que las contemplan.
10. Don Lope y Crespo se avienen a maravilla... y mientras escancian el añejo vino de Zalamea y al escuchar los primeros acordes de la serenata, Juan les revela su vocación de soldado (09:53).	vv. 1077-1224 (vv. 1221-1224 vocación de soldado de Juan); vv. 1213-1254 (la familia Crespo y don Lope oyen la serenata desde el patio).	En el patio de la casa, Juan prepara la mesa y entran Pedro y Lope e Inés primero e Isabel después se asoman al balcón. En un cambio de escena se ve al capitán, sargento y Rebolledo con una guitarra que tocan. Cambia la escena de nuevo al patio donde conversan, Juan y don Lope se levantan alterados por la música.
11. Los paisanos, indignados por los abusos de la soldadesca, aconsejan a los que dan la serenata, por cuyos abusos alterados, mandó Don Lope el inmediato desaloje de Zalamea por las tropas (12:02).	vv. 1380-1392 (don Lope manda sacar las tropas de Zalamea).	Vemos a los tres militares tocando cuando llegan los paisanos, luego otros soldados y comienza la pelea [0]. Sale don Lope con Juan.
12. Las tropas desalojan al punto Zalamea (12:42).	vv. 1407-1415.	Las tropas caminan por el campo.
13. Pero no se conforma con su suerte el Capitán y quiere realizar su último intento (12:56).	vv. 1427-1455.	Capitán, sargento y Rebolledo conversan y vemos que abandonan el camino que sigue la tropa.

14. Al propio tiempo despídese de Pedro Crespo Don Lope, quien consiente en llevarse a Juan a su servicio (12:42).	vv. 1506-1563.	En el patio Lope se despide de Pedro e Inés.
15. Luego Pedro Crespo aconseja y bendice a su hijo Juan (14:14).	vv. 1576-1654.	Juan de rodillas es bendecido por su padre. Se despide de Inés e Isabel.
16. Entretanto, el Capitán y los suyos que abandonaron la Compañía, escalan la casa de Crespo para llevar a cabo su fatal propósito (14:40).	vv. 1687-1725 (difiere en la forma del rapto).	[0] Capitán, sargento y Rebolledo escalan los muros de la casa de Crespo y penetran en la vivienda.
17. Juan se fue; en la casa reinó el consiguiente desconsuelo que la firmeza de Crespo contenía..., cuando el infame rapto tuvo lugar (16:03).	vv. 1766-1787.	En el patio Pedro, hija y sobrina se muestran compungidos cuando entran los tres soldados. Se llevan a Isabel y neutralizan a Pedro. [0] Inés le entrega una espada y sale corriendo tras los secuestradores.
18. Y el padre se lanzó loco en persecución del Capitán (17:30).	vv. 1745-1751.	[0] Vemos a Pedro correr con la espada en la mano, al capitán llevando a Isabel.
19. Ya cerca del pueblo van los dos soldados conduciendo a su Capitán herido para asistirle y ocultarle en la primera casa que encuentren (18:27).	[0].	[0] En un bosque los dos soldados llevan al capitán. Llegan a Zalamea y entran en una vivienda.
20. Por fin Crespo y su hija fueron sorprendidos en el preciso momento que en ella se ocultaban (19:14).	[0]. Las imágenes de padre e hija escondiéndose no aparecen en el texto, pero posteriormente Isabel hará referencia al ocultamiento (vv. 2489-2491).	[0] Pedro e Isabel llegan escondiéndose al pueblo.
21. Y cuando Crespo en su furor intentaba derribar la puerta, el escribano que en su busca iba le comunica que el Concejo acaba de nombrarle Alcalde (19:41).	vv. 2099-2100 (nombramiento de alcalde); [0] la acción de derribar la puerta.	En la puerta donde se esconde el capitán, Pedro aporrea la puerta con una piedra. El escribano con la vara le indica el nombramiento de alcalde.
22. A su hija mandó que emprendiera el camino del hogar, mientras él se disponía a usar con el malhechor de los derechos de su oficio (20:23).	vv. 2130-2135.	Padre e hija conversan y él le indica que se vaya.

23. Maldecía el Capitán su suerte en tanto que Pedro Crespo con sus alguaciles llega donde se esconde (21:06).	vv. 2136-2175 (el capitán una vez hecha la cura decide marcharse de Zalamea); vv. 2170-2191 (llegan el escribano y Pedro Crespo).	El capitán se levanta en gesto de recuperación y en ese momento llegan Pedro Crespo, el escribano y dos alguaciles.
24. En su presencia, primero como padre le suplica que le devuelva su honor; mas no viendo atendidas sus súplicas, como Alcalde manda prenderle y jura ahorcarlo (22:09).	vv. 2192-2337.	Pedro conversa con Atayde. El capitán se burla, Pedro se arrodilla mientras el capitán niega con la cabeza y le echa de la casa. Se pone el yelmo coge la espada, pero entran los alguaciles con Pedro y le detienen.
25. Juan, que en su furor iba persiguiendo al Capitán, le ve mientras le conducen preso, y al hallarse frente a su padre declara que él fue quien le hirió, por lo que Crespo manda también la prisión de su hijo (25:06).	vv. 2422-2485.	Llega Juan, conversa con su padre y este le dice a un alguacil que se lo lleve. Ya solo Pedro Crespo alza en una mano las espadas del capitán y de su hijo y en la otra la vara de alcalde.
26. Enterados de lo acaecido, los militares se hacen de nuevo sobre Zalamea para liberar a su Capitán y vengar su prisión (26:10).	vv. 2610-2621 (orden de don Lope para que vuelvan las compañías); vv. 2626-2629 (orden de quemar la cárcel).	[0] En una escena de exterior un nutrido grupo de soldados dan fuego a una vivienda.
27. Entretanto, de paso para Portugal, llega a Zalamea el Rey Don Felipe II (27:03).	vv. 2638-2640.	En escena de exterior un ejército con soldados a caballo y a pie avanzan por el campo. Una silla de mano lleva al rey.
28. A la puerta del Concejo paisanos y militares van a defender sus fueros. Don Lope, también de regreso, impone a Crespo la libertad del [Capitán] (27:22).	vv. 2565-2610 (Lope pide la libertad del capitán); vv. 2626-2638 (enfrentamiento entre soldados y labradores encabezados por don Lope y Pedro respectivamente	En escena de exterior, a la izquierda los soldados encabezados por don Lope, a la derecha los paisanos dirigidos por Pedro. Cuando el enfrentamiento va a empezar, llega el rey.
29. Y así lo ejecutan (28:17).	[0].	Vemos como le ponen la sogá al cuello al capitán.
30. En el interior del Concejo pide el Rey aclaraciones y reclama la libertad de Don Álvaro. Crespo le manifiesta que hizo justicia ya... y el Rey la aprueba nombrándole Alcalde perpetuo de Zalamea (28:28).	vv. 2648-2733.	En escena de interior, Crespo da explicaciones al rey. El rey se dirige a don Lope y Pedro se arrodilla besando la mano del rey. Salen todos y queda Pedro solo.

31. Juan fue puesto en libertad, y con sus hijos llora Crespo su desventura y bendice la justicia divina (29:14).	vv. 2748-2758 (libertad de Juan). [0] Acción de llorar con sus hijos.	[0] En un patio Pedro sentado se lamenta, llega Juan con un alguacil y después Isabel que se abrazan a su padre.
32. Fin	vv. 2765-2767.	[0].

Entre corchetes [1-1] numeración de los intertítulos; entre paréntesis (00:00) aparición del intertítulo según copia de la Filmoteca; [0] inexistente en la obra de Calderón; vv. 1-137 versificación. Tabla de elaboración propia.

Fig. 1.

Estos intertítulos (más los perdidos) cumplen la función de organizar el relato priorizando la linealidad y ayudando en la comprensión del argumento. Es importante para entender bien la función de estos rótulos no buscar en primer término la correspondencia con el texto de Calderón, sino comprobar si funcionan como recurso cinematográfico. Si realizamos una lectura seguida de ellos, comprobaremos que completan el argumento y podemos decir que la trama se ajusta al hipotexto, naturalmente con sus diferencias y ausencias. Hay que tener en cuenta que la correspondencia entre lo que leemos en los rótulos y lo que vemos como imagen es variable y pueden tanto diferir como aproximarse. De los intertítulos conservados solo seis (9, 19, 20, 21, 29 y 31) no se corresponden literalmente con el texto de Calderón y dos (21 y 29) parcialmente. Sin embargo, son escenas que no se ven en el hipotexto pero que existen elididas en su mayoría, por ejemplo, la ejecución o el traslado del capitán herido. Estas transformaciones, que no afectan a la trama, hay que verlas en la lógica de grabar escenas de exteriores y la propia acción fílmica frente a la teatral. En lo que sí difieren es en el final, como luego veremos.

También es importante considerar que el hipotexto juega un papel mínimo con el espectador, porque el texto original de Calderón sirve para la construcción del guion, para su transposición de un medio a otro, pero en ese trasvase, a diferencia de otras adaptaciones en el cine sonoro en las que el texto dramático sí está presente, en la obra de Gual el espectador solo puede considerar el texto como argumento. Si, en segundo lugar, realizamos una comparación entre los intertítulos y las escenas o secuencias a las que acompañan, veremos que en la mayoría de las ocasiones hay una equivalencia entre lo que muestran las imágenes y los textos de los rótulos.

A partir de la consideración de los intertítulos como subsidiarios de las imágenes, hemos considerado su función en cuatro tipos¹⁸.

La manera más frecuente es una exacta literalidad entre el texto del rótulo y las imágenes. Por ejemplo, en el segundo intertítulo leemos «Y en casa de Pedro Crespo se presentó un sargento anunciándole el alojamiento de su Capitán D. Álvaro de Ataide» y vemos a Pedro Crespo sentado en la puerta de su casa y la llegada del sargento con la ropa del capitán. La reiteración entre el mensaje escrito y el icónico se produce porque sin el rótulo el significado sería ambiguo, y por el contrario con esta reiteración lo enfatiza. Además, tal y como podemos ver en la tabla de correspondencias, son muchos los textos de los rótulos (12, 14, 15, 18...) que reproducen lo que dicen las imágenes para anclar esas acciones. Además, estos intertítulos en su mayoría aluden a la obra de Calderón.

Los rótulos pueden ser el preámbulo a una acción que vamos a ver. Por ejemplo, en el cuarto intertítulo la acción se desarrolla con la llegada del sargento y el capitán, un diálogo entre ellos, la entrada del sargento en la casa mientras permanece en plano el capitán, la salida de la casa del sargento y un nuevo diálogo. Son en un mismo plano dos acciones, pero el texto escrito solo se refiere a la segunda parte, una vez que el sargento entró en la casa, vio a Isabel y le informó al capitán.

En el siguiente ocurre algo parecido. En el rótulo leemos «Los dos con la ayuda de Rebolledo traman una fingida riña para penetrar donde Isabel se esconde», pero en esa escena solo vemos a los tres dialogando. No hay más acción, que luego sí veremos en la siguiente —«Y deseosos de contemplar su belleza ponen en práctica su plan»— y así hasta llegar al octavo. De esta manera, este intertítulo sirve de enlace entre dos escenas que forman parte de una secuencia, y van enlazándose con el siguiente, hasta cinco, que vienen a representar de forma lineal respecto al texto de Calderón más de doscientos cincuenta versos.

Un tercer modelo es el del comentario a lo que vamos a ver. Hay ocasiones en las que los intertítulos aportan un pensamiento o

¹⁸ Miquel Porter señaló tres tipos de títulos en relación a las escenas: anuncian lo que veremos después en la imagen, el rótulo es un comentario que se sitúa entre dos acciones expresadas visualmente y el rótulo se refiere a alguno de los diálogos del propio texto calderoniano a modo de cita (1985, pp. 101-102).

sentimiento, que de otra manera sería difícil entender. Información como «receloso», «se enamora», «desconsuelo», «maldecía el Capitán su suerte», son ejemplos de cómo los rótulos vehiculan la trama y se inscriben en la acción. Esta misma función puede darse también para explicar una acción que no vamos a ver. De este modo el texto ayuda a descodificar la acción de acuerdo al sentido que se había elegido con antelación. Este es el caso del décimo rótulo que señala que beben vino, escuchan la serenata y Juan les dice que quiere ser soldado. De esas tres informaciones, las imágenes solo dan detalle de la primera (beber) y las otras dos, presentes en el hipotexto, solo las podemos conocer por la lectura del texto gualiano.

A diferencia de otras obras cinematográficas adaptadas de textos dramáticos en los que los intertítulos reproducen literalmente diálogos, en la obra de Gual conservada no se produce. Sin embargo, cabe la posibilidad de que se diese en los rótulos desaparecidos que aluden a los versos 2360 y 2376-2377 respectivamente, que hemos visto en el documento citado por Porter. Son dos citas exactas que, además, se combinan como un diálogo, por lo que intertítulo e hipotexto tienen una perfecta conexión, lo que posiblemente ocurriría también con las imágenes perdidas. Este modo podría tratarse de una variante del primero, en tanto que la literalidad es manifiesta, aunque con la diferencia que de aquí se pasa a la primera persona, y en los otros casos son descriptivos.

Las cuatro funciones que cumplen los intertítulos nos aportan dos cuestiones relevantes. Además de ser imprescindibles para entender la trama y el argumento, se insertan como una parte determinante en la construcción narrativa. Aunque los rótulos son subsidiarios de la imagen y lo icónico de lo escrito, la relación texto-imagen cumple una función más compleja. André Gaudreault y François Jost entre las funciones lingüísticas de los intertítulos veían un sentido ideológico al aportar al espectador una forma de interpretar lo que estaba viendo¹⁹, lo que nosotros definimos como reorientación ideológica de la obra de Calderón.

¹⁹ Gaudreault y Jost, 1995, pp. 78-79.

5. TEXTO CALDERONIANO, REESCRITURA GUALIANA

En *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca el tema principal es el honor. Este se corresponde con una estratificación social determinada por un doble aspecto²⁰, una honra vertical afecta a nobles, hidalgos y caballeros; y otra horizontal identificada con los villanos, denominada *fama*, *reputación* u *opinión*, sobre la idea que se tenía de una persona y que «condicionaba la aceptación del individuo en su comunidad»²¹.

En el hipotexto el honor es planteado como una condición de nacimiento e inmutable que representan el capitán Atayde y don Mendo por la nobleza y Pedro Crespo e Isabel por los villanos. En ambos casos se corresponde con un aceptado inmovilismo social. Hay sin embargo dos personajes que muestran una posición más flexible. Por un lado, la de Juan Crespo que le pide a su padre que compre una ejecutoria al rey para ascender de clase, lo que Pedro rechazará, y posteriormente convirtiéndose en soldado al servicio de don Lope. Este por su parte, forma parte de la nobleza y respecto a la defensa de su clase se mostrará inflexible, pero en determinadas cuestiones adoptará una postura de comprensión y proximidad a los villanos.

El planteamiento de Gual respecto al hipotexto, tanto en lo que concierne a los personajes como al planteamiento respecto al honor difiere notablemente. En este sentido, es relevante destacar a las escenas y personajes que se eliminaron y comprobar hasta qué punto la trama se pudo ver comprometida. Los personajes de don Mendo y Nuño son inexistentes, lo que altera dos cuestiones principales. Una es la comicidad, lo que se incrementa con la eliminación de La Chispa, que entra dentro de la lógica en un periodo en el que en el cine el humor se resolvía a través de gags físicos y visuales, a menudo de forma muy exagerada, que no encajaba con la ironía verbal del texto calderoniano. La otra afecta al sentido de la obra. Calderón organiza un sistema de dos grupos hidalgos-nobles-soldados frente a villanos-labradores, pero establece una fórmula de contrapesos en la que

²⁰ Desde el clásico trabajo de Gustavo Correa (1958), los estudios sobre el honor han sido numerosos y trascienden a otras temáticas relacionadas, como los asuntos morales, sociales, legales, etc. De entre la amplísima bibliografía: Gascón Uceda, 2008; Arellano, 2013 y 2015; Lauer, 2017.

²¹ Martínez, 2008, p. 1.

el hidalgo Mendo, y añadiríamos a Rebolledo y La Chispa, cumplen la función de la degradación: un hidalgo pobre frente a la riqueza de Pedro Crespo, y unos soldados que actúan y se encuentran económicamente próximos a los labradores. Al desaparecer esos personajes ese contrapeso se desestabiliza y hace que en ese aspecto *El alcalde* gualino se aleje del calderoniano.

En la obra de Gual el honor solo aparece en una ocasión. Cuando Álvaro Atayde ha sido detenido, Pedro Crespo, ya alcalde, «suplica que le devuelva su honor» (intertítulo 24). En la película es un momento determinante, porque en ese momento confluye parte de la resolución del conflicto (Isabel es vengada) y la creación de un nuevo conflicto entre justicia y ley. La importancia de ese momento se pone de manifiesto, además, porque aquí se produce el único diálogo con los dos intertítulos perdidos —«¡Con respeto me trata!» y «¡Con muchísimo respeto os haré ahorcar!»—, en el segundo caso con una gesticulación de Pedro Crespo llevándose las manos al cuello. También es reseñable que al comienzo de esta escena Pedro Crespo deja la vara de alcalde, y hacia ella se dirige para enfatizar que no quiere actuar como representante del concejo sino como padre, lo que se corresponde literalmente con los versos «la vara a esta parte dejo, / y, como un hombre no más / deciros mis penas quiero» (vv. 2195-2197). Las imágenes muestran a un padre que se humilla, arrodillado y suplicante (lo que se corresponde con los versos 2290-2292), y un capitán que se muestra altivo y sonriente. Estas imágenes determinan lo que va ser el conflicto entre dos jurisdicciones, la justicia ordinaria y la militar. Para reforzar esa idea, en el intertítulo siguiente, Pedro Crespo manda también detener a su hijo cuando este le dice que fue él quien hirió al capitán. Cuando se llevan preso a Atayde y a Juan hay un gesto muy simbólico de Pedro Crespo que tiene en sus manos la vara de alcalde y la espada que le ha arrebatado al capitán, y con una en cada mano las alza en signo de converger en él las dos jurisdicciones. Hay que recordar que en el filme la honra y el honor solo aparecen mencionados en el intertítulo 24, prevaleciendo la acción en la artimaña para llegar a ver a Isabel, la serenata, el rapto, la persecución de Pedro Crespo y su neutralización atándolo a un árbol, el enfrentamiento entre labradores y soldados y la llegada del rey. Como ya hemos mencionado, algunas de estas escenas no aparecen en la obra de Calderón o no ocupan la importancia que tienen en la de Gual. Por ejemplo, los soldados cuando llegan de nuevo a Zalamea para liberar al capitán, lo primero que hacen es quemar

una casa. Esto se puede hacer corresponder a la orden de don Lope de quemar la cárcel si no le entregan al capitán, lo que hace extensible a todo el lugar si ofrecen resistencia (vv. 2626-2631), pero no se llega a producir. Igualmente, en Calderón no se ve la ejecución, que además es por garrote no por ahorcamiento, pero Gual prefiere enfatizar esa acción que, por otro lado, se realiza a través de un *flashback*, analepsis que en Calderón no existe. Tampoco la persecución de Pedro por el pueblo espada en mano tiene lugar en el hipotexto. Pero creemos que la fidelidad al texto escrito no es lo importante, sino el valor que se quiere acentuar. Por un lado, hay una pugna entre la soldadesca (término usado en el intertítulo 11) y los labradores, a lo que se añade en ese mismo rótulo la indignación de los paisanos ante los abusos de los soldados que dan la serenata. En la película predomina de forma evidente la desaprobación hacia todos los soldados (Atayde, Rebolledo, sargento y soldadesca) en sus acciones individuales y colectivas, con la salvedad de don Lope que, excepto cuando dirige el intento vano de liberar al capitán, se aviene a maravilla con Pedro Crespo. Incluso, cuando los soldados vuelven a Zalamea para liberar al capitán (intertítulo 26) don Lope no aparece, y no lo hará hasta que los dos amigos se encuentren en la puerta del Concejo enfrentados, cada uno encabezando a su grupo.

Importante es el giro final en la obra gualiana orientada hacia una «justicia divina» (intertítulo 31). En la clausura del filme Juan no se va de soldado con don Lope y su hermana Isabel no tomará el hábito religioso, sino que se quedarán con su padre, lo que aligera el final dramático que sufría Pedro Crespo al perder a sus dos hijos. Domingo Ynduráin señaló que «cualquier intento de explicación debe tener en cuenta la teoría de los grupos, es decir, la diferente comprensión y valoración que de unos mismos hechos realiza el público según la clase social a la que pertenezca»²². Pedro Crespo actúa como padre y usa su cargo como coartada para su interés personal, aunque luego sea refrendado por el rey, lo que no librará a Isabel de tener que ir a un convento, y, como afirma Ynduráin, es «el impalpable honor lo que justifica que se violen y seduzcan villanas»²³. Pero Gual altera ese planteamiento al quedar como vencedor en un litigio en el que la acción de los nobles es vengada y todo queda como al principio, como rico

²² Ynduráin, 1986, p. 308.

²³ Ynduráin, 1986, p. 309.

labrador con sus hijos —recordemos que la apertura de la película es con los tres en la era y la clausura con los tres abrazados, donde más se aleja del hipotexto— y como alcalde perpetuo otorgado por el rey.

6. CONCLUSIONES

Cuando se adaptaba un texto clásico en el cine de los orígenes, el público tenía un cierto conocimiento de la trama y del argumento, y además podía acceder a información de sala, folletos explicativos o se completaba con los comentarios de los explicadores, en un «acto de confirmación» en el que los espectadores podían completar las fisuras²⁴. Iván Gómez García se ha referido a que estas películas asumían un «conocimiento extratextual del espectador, es decir, la posibilidad de que el receptor rellene los necesarios huecos que plantea una adaptación» que en la década de 1910 con los medios narrativos y técnicos sería incomprensible sin conocer la obra de referencia²⁵.

La construcción del relato filmico respeta el argumento en sus líneas generales, a pesar de las partes y personajes eliminados, y añade otras que en su mayoría quedaron elididas en la obra de Calderón por la propia puesta en escena teatral. Nos referimos especialmente a la posibilidad de rodar en exteriores o, simplemente, por el propio lenguaje cinematográfico.

Los intertítulos servían para que el argumento pudiera seguirse sin dificultad, pero cumplían otras funciones. En primer lugar, pertenecían a la diégesis del filme, por lo que texto e imagen formaban parte de una misma entidad. Como hemos visto los rótulos encajan perfectamente con las imágenes, sea para corroborar lo que vemos, para adelantar la acción o simplemente se nos proporciona un comentario que enriquece la acción y se ajusta aún más al argumento calderoniano. En segundo lugar, desde un punto de vista formal, estructuraban la narración y servían de continuidad entre las diferentes secuencias. Como hemos podido comprobar la función de estos rótulos funcionan como recurso cinematográfico, pero eso no es obstáculo para que construyan un argumento que se ajusta al hipotexto, aunque sea con diferencias y ausencias.

²⁴ Sánchez Salas, 1997, p. 121.

²⁵ Gómez García, 2019, p. 33.

Gual hizo un relato fílmico en el que priorizaba lo que evocaba la acción calderoniana y que pudiera ser reconocible por el público, pero su propuesta se alejaba en muchos aspectos del hipotexto. Por ejemplo, se rompe el equilibrio entre labradores y caballeros. En los intertítulos Gual no usa los términos villanos ni caballeros, que son los habituales en Calderón, y se prefieren los más latos de paisanos y soldados o militares. En la simplificación del texto cinematográfico el conflicto entre villanos y soldados lo ganan los primeros, posiblemente para ganarse a un público popular y por la alta conflictividad social en aquellos momentos. Como contexto debemos considerar que en 1909 se produjo la Semana Trágica de Barcelona que comenzó con el rechazo al envío de tropas a Marruecos, que 1912 se reformó el servicio militar y que el gobierno liberal de Canalejas activó el Instituto de Reformas Sociales que servía como arbitraje en conflictos laborales.

En la obra calderoniana Crespo pierde, pues su hija entrará en un convento por haber sido violada —algo difícil de entender para el público de 1914— y Juan se irá de soldado con don Lope, lo que tendrá como consecuencia que se quedará solo. Pero Gual modifica este final y ni Isabel irá a un convento —sirva como contexto que en 1911 se promovió la Ley del Candado que pretendía frenar el crecimiento de las órdenes religiosas y separar a la Iglesia del Estado— ni su hijo se hará soldado. Pedro Crespo sufrirá la desdicha de la violación, pero con la satisfacción de la ejecución del capitán y el refrendo del rey. Gual, de esta manera, minimiza el tema del honor para focalizarlo en la justicia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, *El teatro en el cine*, Madrid, Cátedra, 2012.
- ARELLANO, Ignacio, «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada», *Romanische Forschungen*, 125.3, 2013, pp. 331-352. DOI: <<https://doi.org/10.3196/003581213807731957>>.
- ARELLANO, Ignacio, «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 311, 2015, pp. 17-35.
- CARMONA, Alba, *Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva. Un siglo en la gran pantalla*, Oxford, Peter Lang, 2020.
- CARMONA, Alba, MASCARELL, Purificació, y GILABERT, Gaston, «Presentación. La escena y la pantalla: Lope hoy», *Anuario Lope de Vega*, 24, 2018, pp. 1-9.

- CORREA, Gustavo, «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo del siglo xvii», *Hispanic Review*, 26.2, 1958, pp. 99-101.
- CUESTA HERNANDO, Mario, y SAN JUAN, José Bernardo, «El teatro en el cine mudo: un modelo de análisis», en *Cine y literatura: el teatro en el cine*, ed. Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, pp. 48-55.
- DALL'ASTA, Mónica, «Los primeros modelos temáticos del cine», en *Historia general del cine*, ed. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Madrid, Cátedra, 1998, vol. I, pp. 241-285.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, *El teatro y sus enemigos*, México, La Casa de España en México, 1939.
- DOLEZEL, Lubomir, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002.
- GASCÓN UCEDA, Isabel, «Honor masculino, honor femenino, honor familiar», *Pedralbes*, 28.2, 2008, pp. 635-648.
- GAUDREAU, André, y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- GÓMEZ GARCÍA, Iván, «Del teatro al cine: sobre el concepto de adaptación y sus transformaciones», en *El teatro clásico español en el cine*, ed. Marco Presotto, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2019, pp. 27-42.
- GUAL, Adrià, *Mitja vida de teatre: memòries*, Barcelona, Aedos, 1960.
- GUARINOS, Virginia, *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla Ediciones, 1996.
- LAUER, A. Robert, «Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1, 2017, pp. 293-304. DOI: <<http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.19>>.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael, «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio», *Edad de Oro*, XXXVII, 2018, pp. 184-227. DOI: <<http://dx.doi.org/10.15366/edadoro2018.37.008>>.
- MARTÍNEZ, María Victoria, «A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo al siglo xviii», *Borradores. Aportes a la educación media*, 8-9, 2008, pp. 1-10.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Teatro en verso y cine: una relación conflictiva», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26.1, 2001, pp. 317-335.
- PORTER, Miquel, «Algunes dades inèdites sobre el treball cinematogràfic d'Adrià Gual per a la "Barcinógrafa" (Barcelona, 1914)», *D'Art. Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 2, 1973, pp. 21-28. DOI: <<https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/99739>>.

- PORTER, Miquel, *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1985.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, «Teatro y cine. El drama del verso en la pantalla», en *Arte nuevo de hacer teatro en nuestro tiempo*, ed. Fernando Doménech y Julio Vélez Sainz, Madrid, Ediciones del Orto, 2011, pp. 131-134.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel, «Las adaptaciones de *Don Juan Tenorio* en el cine mudo español», en *Actas del I Congreso de la Asociación Galega de Semiótica, Literatura y cine: Perspectivas semióticas*, coord. Carlos J. Gómez Blanco, A Coruña, Universidade da Coruña, 1997, pp. 119-126.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel, «El explicador español, a través de su reflejo cultural», *Archivos de la Filmoteca*, 48, 2004, pp. 41-60, <<http://www.archivos-delafilemoteca.com/index.php/archivos/index>>.
- STAM, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM, 2009.
- YNDURÁIN, Domingo, «El alcalde de Zalamea. Historia, ideología, literatura», *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 299-311, <<https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro1986.5/93>>.