

# Los lenguajes de la representación en *Historia de una escalera*

LAURA GUTIÉRREZ GARCÍA  
*Universidad de Murcia*

A mi novio, Javi, por el cariño y la constancia que ha mostrado ayudándome en todo momento en mis primeros pasos por la filología. Gracias.

## INTRODUCCIÓN

La comunicación que voy a exponer a continuación versa en la adaptación de una obra de teatro al cine. De manera que se analizarán los lenguajes de la representación que son la base para dicha adaptación. En las líneas siguientes daré una visión pormenorizada de cada uno de ellos, centrándome en la obra *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo.

Este autor compartió año de nacimiento con otro gran escritor; Camilo José Cela. Nació en Guadalajara en 1916 e inició estudios en la escuela de Bellas Artes en Madrid. La Guerra Civil hizo mella en este autor puesto que él pertenecía al ejército republicano y estaba afiliado al partido comunista. Además el fusilamiento de su padre fue un gran golpe para él ya que éste había marcado su trayectoria en las letras y el arte. Esta guerra queda reflejada en sus obras porque giran en torno al anhelo de realización humana y a sus limitaciones, dando un clima dramático con difíciles soluciones, porque hay un doble plano: el plano existencial y el social, invitando al lector a un compromiso al final de la obra. Y de ahí que su obra se caracterice porque indaga en el ser humano a través de los conflictos sociales en los que está inmerso. El autor tras estar en varias ocasiones en prisión volvió a dedicarse a su primera vocación de pintor. A partir de este momento la obra bueriana fue tomando consistencia e importancia, atribuyéndole varios premios como el premio de teatro Lope de Vega 1948, Nacional de Teatro 1956 y su máximo reconocimiento llega en 1986 con el premio Cervantes, quince años después de que lo eligieran miembro de la Real Academia. Antonio Buero Vallejo falleció en Madrid el 29 de Abril de 2000.

*Historia de una escalera* se estrenó en Madrid el 14 de Octubre de 1949 dirigida por Cayetano Luca de Tena y se mantuvo en cartel hasta el 22 de Enero de 1950. volvió a reestrenarse en el Teatro Marquina en 1968 bajo las órdenes de José Osuna.

Esta obra sintetiza dos herencias; el sainete, de donde toma casi todo el cauce expresivo, ambientes, lenguajes, situaciones típicas e incluso arquetipos de personajes y el teatro de Unamuno por su visión trágica del hombre y del mundo por una contradicción entre la realidad vivida y la realidad soñada además del rechazo a soluciones rápidas.

*Historia de una escalera* es un drama en tres actos de cuatro familias de vecinos enredados entre sí y con sus problemas personales. Los personajes se enfrentan a una realidad que no quieren asumir y de ahí su carácter negativo. Esta realidad no sólo les afecta en el mundo laboral y social para con los demás, sino a ellos mismos y sus relaciones sentimentales. Constituyen un variopinto espectáculo de una sociedad marcada por la guerra y la pobreza que no evoluciona y que contrasta fuertemente con los nuevos inquilinos que aparecerán al final de la obra. Y esto además de reflejarse en los personajes se proyecta a la propia escalera de la vecindad y las escasas mejoras que se hacen pasados treinta años que dictan desde el principio del primer acto hasta el tercero, porque el primer acto se sitúa cronológicamente en 1919; el segundo diez años después y el tercero veinte años más tarde, es decir: la obra termina en 1949.

El éxito de esta obra pasó también al cine y pasados tan sólo diez meses de su estreno teatral se llevó a la gran pantalla. De esta película no se conservan copias ya que la mayor parte de este material de los años cuarenta y cincuenta se destruyó para reutilizarlo. No obstante, en la actualidad se está preparando un reestreno en el Teatro Español de Madrid. A partir de aquí se deduce que los lenguajes de la representación que yo quería verificar con la película no se puedan contrastar y que mi trabajo es una ligera aproximación de cómo debieron ser, porque yo me he basado únicamente en las acotaciones que hace Buero en su obra que son bastante claras y precisas. Éstas son una guía espléndida para la puesta en escena de cualquiera de sus obras porque son minuciosas y son una ventaja para la puesta en escena en lo que se refiere al director. También, le pueden condicionar ya que las indicaciones no dan lugar a equívoco u otra adaptación.

## 1. LENGUAJES DE LA REPRESENTACIÓN

Para hablar de los lenguajes de la representación hay que partir de la idea de que una obra de teatro es un texto que tiene unos signos lingüísticos como cualquier texto literario donde, a la hora de representarse, algunos dejan de ser lingüísticos para adaptarlos a la semiología que es el estudio de los signos en general sin tener en cuenta un código concreto.

De estos signos el más importante es la palabra que configura todo un lenguaje en torno al personaje, pero además de ésta, hay otros muchos signos que también influyen en la representación teatral y por tanto, también son importantes en una adaptación cinematográfica en la que por regla general, el tratamiento es mucho más libre. Estos signos se perciben a través de los sentidos: la palabra a partir del oído, igual que los efectos sonoros, sin embargo los gestos de los personajes y el vestuario o iluminación son percibidos por la vista. Para un mejor análisis he agrupado estos signos que constituyen los lenguajes de la representación en tres grandes grupos: los elementos que configuran al personaje, la escena y los efectos sonoros.<sup>1</sup>

### 1.1. Elementos que configuran al personaje

Este lenguaje se refiere a todas aquellas características que engloban a la figura del personaje y que hay que contrastar con las acotaciones del autor. La *palabra* es el elemento más importante en este apartado, y en los personajes de *Historia de una escalera* ésta adquiere un papel destacado porque abre y cierra un ciclo de vida en la obra. Un ejemplo de lo mencionado tenemos cuando Fernando hijo promete a Carmina hija, lo que Fernando padre prometió a Carmina madre en su tiempo.<sup>2</sup> La palabra, por tanto, es el medio de comunicación de los personajes, pero también hay que destacar a los que no hacen uso de ella, pero que se valen de ésta para aparecer en el texto. Un ejemplo es Gregorio que a través de las palabras de pena y llanto de su mujer e hija sabemos que muere en el segundo acto, pero sólo en este momento, no antes ni después, sabíamos de su presencia ni volverá a referirse a él en el resto de la obra. El cobrador de la luz, sólo aparece en el primer acto y su único trabajo es pedir el dinero de la luz a los vecinos, aparece hablando exclusivamente al principio.

La *voz*, junto a la palabra, inserta unos rasgos que definen a los personajes, como el sexo, la edad, la cultura, el estado de ánimo, e incluso, la procedencia si tienen un

---

<sup>1</sup> Dicha clasificación ha sido realizada tomando como guía la obra *Antología del teatro* de Francisco Torres Monreal, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 9-13.

<sup>2</sup> Véase, Buero Vallejo, A., *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa Calpe, 1996. pp.57. A partir de este momento esta será la edición manejada.

acento diferente o dialecto, entre otras muchas connotaciones. Para esto hay que elegir actores que se asemejen a las características explicadas, siendo así lo más fieles posible a la obra teatral.

Antes de explicar los demás elementos relacionados con el personaje: el gesto, la expresión corporal, el maquillaje y el vestuario, se expone un cuadro sinóptico que recoge características descriptivas de cada personaje en la obra escritas por el propio autor en las acotaciones.

PERSONAJES	ACTO I	ACTO II	ACTO III
<i>Cobrador de la luz</i>	Impaciente y fatigado	-	-
<i>Generosa</i>	Pobre mujer de cincuenta y cinco años	Ha encanecido mucho	Muere Generosa; ¡Ni los huesos quedaran!
<i>Paca</i>	Mujer de cincuenta años, gorda y de ademanes desenvueltos	Ha encanecido mucho	Viejecita consumida y arrugada, de obesidad malsana y cabellos blancos
<i>Elvira</i>	Linda muchacha	Se mantiene hermosa pero su cara no guarda nada de la antigua vivacidad	Socialmente su aspecto no ha cambiado pero refleja las huellas de la edad
<i>Dña. Asunción</i>	Señora de luto, delgada y consumida	Entierro de primera con caja de terciopelo	-

<i>D. Manuel</i>	Posición económica holgada	Entierro poco lujoso, lo pagaron los hijos	-
<i>Trini</i>	Joven de aspecto simpático	Mujer madura aunque airosa	Arrugas y tristeza
<i>Carmina</i>	Preciosa muchacha de aire sencillo, pero pobremente vestida	Conserva su belleza que empieza a marchitarse	Enferma del corazón pero su aspecto no ha cambiado
<i>Fernando</i>	Muy guapo, pantalón de luto y en mangas de camisa	Aspecto con un tinte vulgar	Refleja las huellas de la edad
<i>Urbano</i>	Traje azul mahón, fuerte, moreno y de fisionomía ruda	Viste con ropita de paseo	Es ya casi viejo
<i>Rosa</i>	Joven, guapa y provocativa	Ha adelgazado y empalidecido	Arrugas y tristeza
<i>Pepe</i>	Treinta años, granuja achulado y presuntuoso	Lucha con los años por mantener su prestancia	Está muy viejo y gastado por beber y trasnochar
<i>Señor Juan</i>	-	Viejo alto y escuálido, de aire quijotesco con bigotes lácidos	Muere
<i>Manolín</i>	-	-	Chico de doce años que fuma
<i>Carmina, hija</i>	-	-	Atolondrada chiquilla de unos dieciocho años
<i>Fernando, hijo</i>	-	Niño de pecho	Veintiún años, arrogante y poenil
<i>Otros</i>	-	-	Joven y señor bien vestidos

El *gesto* es el signo no lingüístico y hay muchas acotaciones referidas a él: «Que se le aproxima entristecida y tira de él».<sup>3</sup> «Deteniéndose, sonríe con pena».<sup>4</sup> El autor las utiliza para detallar perfectamente las expresiones gestuales y ayudan al actor a saber escenificar el personaje que representan.

Unido a éste, la *expresión corporal* otorga a la obra una mayor comprensión de lo que se quiere transmitir con el gesto y por ejemplo: «(El padre se detiene ante la puerta I. Apoya las manos en el marco y mira al interior vacío)»,<sup>5</sup> ésto aparece en el segundo acto, cuando el Señor Juan habla con Trini de su hija Rosita.

Gesto y expresión van fusionados; «FERNANDO le mira lívido, conteniéndose, y hace un movimiento para marcharse».<sup>6</sup>

El *maquillaje* va ligado a la evolución del personaje. Cuando Paca aparece al principio del segundo acto se menciona que ha encanecido mucho y esto ha de notarse en su pelo como contraste con el primer acto. Por otro lado, Carmina es una mujer bella tanto en el primer acto como en el segundo aunque sea cuando empieza a marchitarse y de ahí que deba ir con un rostro que plasme su belleza.<sup>7</sup>

El *vestuario* sirve para perfilar a los diferentes personajes así como su nivel económico. Según las acotaciones en los vestidos se nota un aire retrospectivo y que al pasar al segundo acto los personajes continúan con vestidos pobres pero un poco más modernos. El cobrador de la luz aparece con una grasienta cartera; Carmina en el primer acto también se dice que «(preciosa muchacha, aire sencillo, pobremente vestida)» y «lleva un delantal y la lechera en la mano».<sup>8</sup> Estos personajes se contrastan con don Manuel y su hija Elvira por ejemplo en: «(DON MANUEL, padre de ELVIRA, sale vestido de calle. Los trajes de ambos denotan una posición económica más holgada que la de los demás vecinos.)».<sup>9</sup>

## 1.2. La escena

La *escena* es el lugar en el que los personajes cobran vida y donde se representa la obra. También se debe tener en cuenta el decorado y los objetos de éste, unos como complemento y otros como conectores con los sentimientos.

Lo más importante del decorado en *Historia de una escalera*, es que al igual que ocurre con los vestidos de los personajes que denotan pobreza aunque con un toque un poco más actual, así también evoluciona la escalera, ya que desde el primer acto al segundo hay poco avance pero contrasta con las escasas mejoras del tercer acto. «Han transcurrido diez años que no se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de la ventana sin lavar».<sup>10</sup> El autor da minuciosos detalles para poder plasmarlo en la representación sin equívocos ni dudas. Es muy claro, y de la misma manera en el tercer acto:

La escalera sigue siendo una humilde escalera de vecinos. El casero ha pretendido, sin éxito, disfrazar su pobreza con algunos nuevos detalles concedidos despaciosamente a lo largo del tiempo: la ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados, y en la pared del

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 61.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 91.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 61.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 45.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 59.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 42.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 37.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 59.

segundo rellano, frente al tramo, puede leerse la palabra QUINTO en una placa de metal. Las puertas han sido dotadas de timbre eléctrico, y las paredes, blanqueadas.<sup>11</sup>

No es necesario mencionar ejemplos para los objetos que ayudan al decorado porque Buero Vallejo los ofrece, no dando pie a una invención propia, porque él anota todo lo que debe aparecer y del material que está formado y lugar exacto de su ubicación. Único objeto a destacar es el cántaro que lleva Carmina cuando aparece por primera vez en el primer acto de la obra, mencionado anteriormente como anotación del narrador sobre la ropa de los personajes, porque Carmina en aquel instante recrea el famoso cuento de la lechera.

No se puede concluir este apartado si una aclaración precisa de la situación espacial del decorado, cuál es y cómo lo distribuye y explica Buero Vallejo en sus acotaciones.

Un tramo de la escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre, con el pasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones. La barandilla vuelve de nuevo y termina en el lateral izquierdo, limitando el segundo rellano. En el borde de éste, una polvorienta bombilla enrejada pende hacia el hueco de la escalera. En el segundo rellano hay cuatro puertas: dos laterales y dos centrales. Las distinguiremos, de derecha a izquierda, con los números I, II, III y IV.<sup>12</sup>

Se define la escalera como el elemento principal del decorado porque además de su función física tiene otra simbólica, que es el paso del tiempo ya que todos los personajes suben y bajan para volver a subir y bajar. Según Alfredo Marquerí<sup>13</sup> la escalera es el personaje fundamental siendo éste inmóvil y mudo porque guarda todos los secretos y hazañas que tienen lugar a lo largo de la historia. Además, García Pavón<sup>14</sup> añade que la escalera representa la inmovilización de la organización de la sociedad y los límites que hacen que los hombres se diferencien por aspectos económicos y sociales.

Al igual que en el apartado de los elementos que configuran al personaje, el cuadro siguiente destaca aquellos aspectos significativos dentro de la escena:

	<i>ACTO I</i>	<i>ACTO II</i>	<i>ACTO III</i>
<i>DECORADOS</i>	Escalera con dos rellanos en una casa modesta con cuatro puertas en el segundo rellano: dos laterales y dos centrales	Han transcurrido diez años que no se notan en nada	Escalera humilde veinte años más tarde, placa de metal en el segundo rellano con la palabra QUINTO. Paredes blanqueadas
<i>OBJETOS</i>	Barandilla pobre, bombilla polvorienta, pasamanos de hierro y sucia ventana lateral	Escalera sucia y pobre, puertas sin timbre y cristales de la ventana sin lavar	Ventana con cristales romboidales coloreados. Puertas con timbre eléctrico

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 79.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 35.

<sup>13</sup> Referencias en PACO, Mariano de, *De re bueriana: (sobre el autor y su obra)*, Secretariado de Publicaciones Universidad, 1994.

<sup>14</sup> Léase nota anterior.

### 1.3. Efectos sonoros

Dentro de los efectos sonoros, la *música* constituye un elemento vertebral. Para el teatro ayuda a la sugestión de la escenificación sobre todo si se trata de música sin letra porque produce en el espectador un cúmulo de sensaciones y connotaciones que junto a los otros lenguajes de la representación hace sentir estímulos, ya sea paz, relajación, sosiego, alegría... El *tempo*, favorece la velocidad del ritmo de representación otorgando tanto rapidez como lentitud.

Otro efecto destacado a la hora de adaptar una obra al cine es la *banda sonora*, que expresa cualquier sentimiento o emoción que se quiera transmitir en la obra convirtiéndose en un factor fundamental que caracteriza todas y cada una de las películas de cine.

## 2. DEL TEATRO AL CINE

Cuando se decide que una obra teatral se va a adaptar al cine, hay que tener en cuenta que el texto sufre fundamentalmente dos modificaciones: por un lado, el paso de una obra escrita, es decir, el texto, a ser una obra oral ya que aunque sea una obra escrita ha de representarse y por otro lado, las adaptaciones pertinentes para que se pueda adaptar al cine sin problemas.

Para muchos escritores es una tarea difícil conseguir adaptarse al medio de trabajo del cine, cuando se decide pasar su obra a la gran pantalla, ya que su lugar de trabajo y forma de hacerlo es bien distinto al cine. Además de que ellos son los dueños y señores de su obra, y sólo ellos, tienen plena libertad para retocarla cuando quieran y en el cine los productores proponen cambios llegando incluso los guionistas a volver a escribir capítulos, eliminar otros o incluso unir personajes, es decir, fusionar dos personajes en uno. Tampoco hay que olvidar que muchos se ven casi en la necesidad de hacerlo porque es una válvula de escape o porqué no, una mejora económica puesto que a muchos de ellos, por muy consolidados y buenos escritores que sean, les es difícil ganarse la vida únicamente de esta manera.

Con todo esto, gran parte de los escritores han terminado decepcionándose con el cine, aunque en un primer momento estuviesen muy contentos con el proyecto. De ahí que se pueda hablar de una contraposición literatura-cine y que muchas veces las películas parezca que les faltan grandes detalles importantísimos de la obra.

Normalmente se da por asimilado que cine y literatura son dos términos contrapuestos, e incluso, medios totalmente diferentes pero esto puede ser discutible porque aunque sean diferentes los sistemas que usen como significación arrancan de una base común.

El cine como norma general, se basa en el registro tanto visual como sonoro y eventualmente en la escritura. Esta claro que el registro verbal es otra característica que constituye el texto filmico, además de las anteriores, pero no se puede uno olvidar del cine mudo, porque a pesar de que no hay registro verbal los receptores captan fácilmente el mensaje de la película ya que no se olvidó la palabra o el sonido. Este registro se utiliza en los diálogos y es tan sólo una transposición de del texto literario.

Se suele identificar con el texto literario la palabra, diciendo de ella que se sitúa en un nivel de abstracción mientras que la imagen, texto filmico, es concreta porque remite a un referente concreto. Aquí interviene Sánchez Noriega y diferencia dos grandes cuestiones: la *imagen-plano*, es la concreta, y su representación no supone una significación de forma inmediata, y la *imagen-secuencia* que es aquella susceptible tal vez de ambigüedad porque se deja afectar, está el caso de la banda sonora que acompaña una escena y que favorece un sentido y no otro.

Lo que sí hay que decir a favor del cine es que se da al mismo tiempo diálogos, acciones, e incluso espacios que en una obra literaria no pueden aparecer

simultáneamente. Y añadir que el tiempo de la narración también varía porque en el texto literario necesariamente se refiere a acontecimientos que ya han pasado, sobre todo por la presencia del narrador omnisciente que todo lo sabe, mientras que, por el contrario, en las películas la acción, por regla general, va en presente.

Una de las mayores diferencias en la controversia cine-literatura, se debe al modo que se utiliza para describir en cada caso porque en una novela u otra obra se separa la enumeración de las acciones, con los apartados en los que describe espacio o personajes; y por el contrario, la imagen en el cine es al mismo tiempo la descripción y la narración.

El cine se ayuda de unos códigos, únicos y específicos del cine para conseguir que el texto filmico cause el mismo efecto que el literario. Esto también lo explica Sánchez Noriega<sup>15</sup> en su libro *De la literatura al cine*:

a) códigos no específicos: música, textos escritos, palabras, mímica y gestos, objetos representados en el plano, vestuario, roles de los personajes y temas de la narración, ruidos y composición de la imagen; b) códigos específicos: movimientos de la cámara, variaciones de la escala del plano, montaje de los planos, utilización del fuera campo visual y sonoro y combinación de imágenes, ruidos y palabra.

Entre los textos filmicos y los literarios hay semejanzas estructurales, ya que en los primeros hay que tener en cuenta que son un guión que va desarrollando en fragmentos una historia por medio de diálogos, narraciones y descripciones. Y éstas son características que también se dan en novelas que parecen guiones cinematográficos como *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, dividiendo la historia en escenas.

Y por otro lado, hay diferencias porque tanto la música como la palabra son códigos heterogéneos porque ninguno de los dos proporciona significaciones iguales tanto en textos literarios como filmicos.

Extrapolando todo esto a *Historia de una escalera*, habría que decir, que los diálogos de estos personajes son el eje vertebral de la historia porque sin éstos el drama entre los vecinos no sería el mismo al igual del papel que tiene la escalera como conocedora absoluta de todos los secretos e historias que se mueven en ella. Los diálogos son la base de esta obra porque los personajes actúan según la repercusión de sus diálogos y son estas conversaciones entre vecinos, las que dirigen sus vidas: romances, odios, venganzas, envidias... Y este es el factor más importante que se debe cuidar en esta obra en una hipotética adaptación al cine, igual que la configuración de la escalera ya que es el techo donde se cobijan todos y cada uno de los personajes.

---

<sup>15</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 1991.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUERO VALLEJO, Antonio, *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- DOMENECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1993.
- PACO, Mariano de (ed), *Buero Vallejo, cuarenta años de teatro*, Murcia, Caja Murcia, 1988.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984.
- \_\_\_\_\_, *De re bueriana: (sobre el autor y las obras)*, Murcia, Secretariado de Publicaciones Universidad, 1994.
- ROMEA, José, (ed), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 1991.
- TORRES MONREAL, Francisco, *Antología del teatro*, Barcelona, Octaedro, 1999.
- VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1989.
- <<http://www.el-mundo.es/2000resumen/buerovallejo.html>> [26/09/02]
- <[http://www.mcu.es/lap/libro/premios/biografias/buero\\_vallejo.htm](http://www.mcu.es/lap/libro/premios/biografias/buero_vallejo.htm)> [26/09/02]
- <<http://www.terra.es/personal8/biografia/buero.htm>> [26/09/02]
- <[http://www.geocities.com/Yosemite/T rails/643 1/buero.htm](http://www.geocities.com/Yosemite/Trails/6431/buero.htm)> [26/09/02]

# *Un soñador para un pueblo y Esquilache,* su adaptación cinematográfica

BASILIO PUJANTE CASCALES  
*Universidad de Murcia*

## 1. INTRODUCCIÓN

«Nuestro país olvida siempre los favores: solo recuerda los odios», con estas palabras puestas en labios del marqués de la Ensenada, señala Buero una de las razones para realizar una obra dramática sobre el ministro italiano de Carlos III, Esquilache. España ha sido siempre un país muy ingrato con los gobernantes que siendo poco populistas lograron que el pueblo se beneficiara de progresos a menudo reservados para clases superiores. Pero en *Un soñador para un pueblo* no se narra sólo la historia del motín contra el ministro italiano Esquilache, sino que se nos introduce en el carácter de un personaje con profundos sentimientos. A continuación vamos a tratar de desentrañar los aspectos más destacados de esta obra que mezcla Historia y ficción y de su adaptación cinematográfica, que con el nombre de *Esquilache* llevó a cabo Josefina Molina en 1989, treinta años después de su estreno.

## 2. EL MOTÍN DE ESQUILACHE

El llamado motín de Esquilache fue uno de los episodios más destacados y oscuros del siglo XVIII español. Durante varios días una muchedumbre de gente de dudosa calaña puso en jaque a las fuerzas del orden de Madrid y al gobierno del país, que se vio obligado a ceder ante las peticiones del pueblo. El blanco principal de las iras era Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, ministro de Carlos III que por su origen italiano y su política reformista se granjeó los odios del pueblo y de gran parte de la nobleza y el clero. Se suele señalar como principal motivo del motín las disposiciones contra la capa larga y los sombreros redondos que favorecían el pillaje de los embozados, pero las razones van más allá de esta medida. La subida del precio del pan y de otros artículos enardeció al pueblo, cuya ira se desbordó al sufrir la reforma de la moda que aplicaron con dureza los alguaciles. Las clases dominantes tampoco veían con buenos ojos la mentalidad innovadora del ministro italiano, que con el beneplácito del rey manejaba gran parte de la política del país. Estos hechos influyeron de tal manera que incluso el lavado de cara del que se benefició Madrid era visto con recelo por el pueblo. Los hechos se precipitaron entre el 23 y el 26 de Marzo de 1766. Tras unas semanas en las que diversos pasquines dejaban claro el nulo éxito popular de la política del ministro italiano, una turba indignada por la dureza con la que se aplicaba el decreto de capas y sombreros tomó las calles. Fueron objetivo de su ira las casas de los ministros italianos Esquilache y Grimaldi, el alumbrado público y la guardia valona que no pudo frenar a los insurrectos. Finalmente se presentaron en el palacio real y el monarca tras recibir a unos representantes aceptó sus peticiones: el destierro de Esquilache, la rebaja del precio de los alimentos, la derogación de las disposiciones sobre el uso de la capa y los sombreros, etc. El rey, no estando muy seguro de las intenciones de los amotinados, se fue a Aranjuez provocando los celos del pueblo que sólo se calmó cuando se leyó en la plaza Mayor un nuevo edicto real reafirmando en lo prometido. En el mes de Abril se sucedieron los motines populares contra la subida de precios en toda España (Zaragoza, Guipúzcoa, Cuenca, Murcia, etc.). Pero las consecuencias del incidente no quedaron ahí, ya que se vieron implicados en la

investigación para esclarecer las causas del motín nobles como Ensenada, que fue desterrado, y los jesuitas que serían expulsados de España al año siguiente.

### 3. LAS OBRAS HISTÓRICAS DE BUERO VALLEJO

Este episodio histórico tan revelador de la idiosincrasia española, no fue el único del que se valió Buero Vallejo en sus obras. La situación política de la España franquista no permitía a los dramaturgos plasmar en sus obras sus inquietudes políticas sin temer el cruel azote de la censura. Una de las maneras más eficaces de burlar esta sombra era trasladar la obra a otro momento histórico manteniendo un trasfondo crítico que era perfectamente aplicable a la España de la dictadura. Aprovecha también estas obras para plasmar, mediante la puesta en escena de sucesos históricos destacados, rasgos que han caracterizado la sociedad española en los últimos siglos. Son varias las obras en las que Buero Vallejo buscó en lo acontecido en el pasado una respuesta a lo que él estaba viviendo. Las obras históricas del dramaturgo alcarreño se situaron en su mayoría en la segunda época de su producción teatral que abarca desde 1958 a 1970. Podemos considerar, siguiendo a Ricardo Doménech, a *La Tejedora de Sueños* de 1952 como un precedente de los dramas históricos en el propio teatro de Buero. Las obras que pertenecen a este subgénero de teatro histórico son *Un soñador para un pueblo* (1958), *Las meninas* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962), *El sueño de la razón* (1970) y *La detonación* (1977). El drama histórico en la primera mitad del siglo XX fue cultivado de manera exigua e irregular y como señala Torrente Ballester un año antes del estreno de *Un soñador para un pueblo* nadie desde Lope de Vega había sabido aprovechar el filón de la historia de nuestro país. Buero Vallejo rompe esta tradición creando una serie de obras de gran éxito en las que emplea un patriotismo crítico y severo que recuerda el espíritu de los intelectuales noventayochistas. El primer drama histórico de Buero es *Un soñador para un pueblo*, que data de 1958 y del que más adelante hablaremos. Tras él publica *Las meninas* que como podemos intuir por su nombre tiene como protagonista a Velázquez. Éste representa al artista que queriendo ser conciencia del pueblo se topa con la intransigencia de las clases dominantes. En *El concierto de San Ovidio* vuelve a desplazar el escenario al siglo XVIII, pero esta vez no es en España sino en la Francia prerrevolucionaria donde transcurre la obra. Uno de nuestros grandes pintores vuelve a ser el protagonista de *El sueño de la razón*, Goya le sirve a Buero para criticar una vez más el despotismo del poder. *La detonación* es más tardía y está situada en los últimos instantes de vida del poeta romántico Mariano José de Larra. Los dramas históricos cumplen un doble objetivo: por un lado recuerdan hechos y personajes destacados de la Historia de España; por otro lado le sirven al dramaturgo para expresar sus inquietudes con una perspectiva diferente.

### 4. UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO

*Un soñador para un pueblo* fue escrito por Antonio Buero Vallejo en 1958 e inicia la brillante relación del dramaturgo alcarreño con el drama histórico. La obra está ambientada en 1766, durante el reinado de Carlos III. Narra, mezclando la realidad histórica y la ficción, cómo se gestó y se llevó a cabo el motín de Esquilache. Inventa Buero para reforzar el interés dramático una tierna historia de amor entre el ministro italiano y una joven sirvienta. El inicio de la obra nos muestra cómo Esquilache, aconsejado por el marqués de la Ensenada, decide poner fin a la impunidad de los embozados recortando las capas y prohibiendo los sombreros redondos. Al mismo tiempo Esquilache inicia una relación de estrecha amistad con Fernandita, una criada. Esta relación coincide con las continuas peleas entre el ministro y su esposa, doña Pastora, de la que decide separarse. El bando de capas y sombreros no es bien acogido

por el pueblo y comienza a organizarse un motín que les lleva a asaltar la casa de Esquilache mientras este realiza una visita. El ministro vuelve a su casa y tras ver los destrozos causados por los amotinados, se dirige al palacio real con su secretario y con Fernandita. Allí es consultado por el rey sobre lo que deben hacer, y el ministro italiano, consciente de que tiene en contra al pueblo y a gran parte de la nobleza, decide aceptar las peticiones de los amotinados y firmar su destierro. En esos duros momentos, en los que conoce que Ensenada le ha traicionado, sólo encuentra apoyo en Fernandita, un espíritu atormentado como él.

Este argumento, que Buero articula en dos partes, respeta casi siempre la veracidad de los acontecimientos históricos salvo en excepciones en las que para que haya una mayor fuerza dramática traslada en el tiempo algunos sucesos. Un ejemplo de estas escasas violaciones de la historicidad se da cuando Esquilache le da a Ensenada la noticia de su destierro, algo que no ocurrió en realidad. Luis Iglesias Feijoo demuestra en su edición de la obra la pulcritud del autor a la hora de representar los hechos que acontecieron antes y durante el motín. Son totalmente correctas las fechas, los nombres, los pasos que dan los amotinados, las consignas que gritaban (“Viva el rey y muera Esquilache”), etc. Pero no sólo se cuida en la obra la representación del motín, sino que la época y el lugar donde esta se da también están descritos con admirable detallismo. En el drama descubrimos por ejemplo como vestían en la época (detallado al milímetro en las acotaciones), las costumbres de la nobleza (el chichisbeo y el gusto por el chocolate) y del pueblo, sus creencias y supersticiones, etc.

Otro aspecto que cuida mucho Buero es el de la escenografía. Para él la obra no es sólo un texto, sino como hombre de teatro que es conoce la importancia de la ordenación escénica y no escatima en detalles a la hora de describir el escenario donde se ha de desarrollar el drama. En *Un soñador para un pueblo* encontramos justo antes de comenzar el texto una extensa descripción de cómo imagina el autor el decorado. Ocupa esta delineación varias páginas y es de tal profusión de datos que el lector se puede perder con facilidad ya que es muy difícil entender el diseño de Buero si no es sobre un escenario ya montado. El decorado tiene una parte inferior que representa la calle con sus faroles y un portal de una casa y su balcón. Pero el elemento más destacado de la escena es una plataforma giratoria que representa por un lado un despacho del palacio de Esquilache y por el otro una estancia del Palacio real. Ambas estancias están descritas hasta en el último detalle, incluidos los muebles.

En lo referente a la música es el *Concierto de Primavera* de Vivaldi el que abre y cierra la obra. Al comienzo de la segunda parte escuchamos un redoble de tambores. Las acotaciones tampoco son obviadas por el dramaturgo castellano que las emplea con fruición. Son muy frecuentes estas notas en el texto y en ellas nos describe la ropa que debe llevar el personaje, que recorrido ha de hacer por el escenario o cual es su estado de ánimo y cómo lo manifiesta.

La hondura de *Un soñador para un pueblo* es indudable, ya que no sólo nos narra una historia de amor y soledad, de poder y traiciones, sino que introduce en ella varios temas sobre los que de manera directa o indirecta el autor opina. Entre estos temas entre los que podríamos citar la soledad del ser humano, la corrupción en el poder o los vericuetos del amor, hemos de fijarnos especialmente en dos: España y la Ilustración. En lo referente al primero encontramos a un Buero que recoge el interés de los escritores de la llamada generación del 98 por los problemas endémicos de la sociedad española. Los personajes de la obra viven la España del siglo XVIII pero sus reflexiones sobre el país son perfectamente aplicables en muchas otras épocas. En *Un soñador para un pueblo* aparecen dos de los miedos atávicos de la sociedad española: las nuevas ideas y lo extranjero, personificados ambos en Esquilache. Son frecuentes las

frases sentenciosas sobre este tema a lo largo de todo el drama; en una de las primeras escenas Campos señala: «Es fabulosa la cantidad de locos que da este país»<sup>1</sup> (pág. 73); poco después Ensenada refiriéndose a su propia experiencia apunta: «Nuestro país olvida siempre los favores: solo recuerda los odios» (pág. 75). Más adelante será el rey el que defina el carácter de sus súbditos ante los cambios con las siguientes palabras: «Los españoles son como niños... Se quejan cuando se les lava la basura» (pág. 125). Para terminar con este tema citaremos la aclaradora dedicatoria de Buero Vallejo: «A la luminosa memoria de DON ANTONIO MACHADO, que soñó una España joven.» (pág. 55).

El otro gran tema que está presente en la obra es la Ilustración. Esquilache representa el ideal de ministro ilustrado. Defiende en una conversación con Ensenada el verdadero sentido de la tan socorrida frase “todo por el pueblo pero sin el pueblo”. El rey también es amigo de las medidas innovadoras y muestra su deseo de ruptura con el absolutismo del pasado diciendo: «hemos venido a reformar, no a tiranizar.» (pág. 126). Ambos personajes se topan con la nobleza más reaccionaria y con el pueblo que hacen que Esquilache abandone por el bien del Estado todos sus proyectos. En las obras dramáticas la voz del narrador no llega directamente a los lectores o espectadores, sino que son los personajes los que llevan el peso de la obra. Esto hace que su caracterización sea una de las labores más importantes del dramaturgo. Buero lo entiende así y nos presenta una serie de personajes muy bien trazados y con un carácter bastante definido y complejo. Sabe adaptar el lenguaje a cada clase social y a cada momento y están claramente diferenciados por sus palabras los personajes nobles y los de estamentos más bajos. Una muestra de esta adaptación lingüística la encontramos en Bernardo el calesero que en un determinado momento suelta el siguiente exabrupto: «Un día le rajo el bandullo de un facazo.» (pág. 67). Como ya hemos ido adelantando *Un soñador para un pueblo* gira en torno a la figura de Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache. Es una figura en la que encontramos numerosos matices y cuya forma de pensar y actuar tiene numerosas significaciones. Este personaje, indiscutible protagonista de la obra, es descrito de tres formas distintas: por las acotaciones, por lo que de él dicen el resto de personajes, y por sus propias palabras. En todas ellas se nos presenta una persona aparentemente dura, según se manifiesta en los gritos con los que reprende continuamente a su secretario, pero que esconde un terrible dolor engendrado por los desdenes del pueblo, el rechazo de la nobleza y el alejamiento con su esposa. Esquilache se siente solo y únicamente encuentra compañía en Fernandita, una muchacha inocente y pura que representa lo mejor del pueblo: «Ya no estoy solo. Ya tengo una verdadera amiga» (pág. 137). El otro personaje que mantiene una estrecha relación con el protagonista es el rey que nos regala una de las mejores descripciones de Esquilache: «eres un soñador. Los demás se llenan la boca de las grandes palabras y, en el fondo sólo esconden mezquindad y egoísmo. Tú estás hecho al revés: te ven por fuera como el más astuto y ambicioso, y eres un soñador ingenuo» (pág. 127). Casi al final de la obra el protagonista se enfrenta a la disyuntiva más dura: elegir defender sus ideas a sangre y fuego o aceptar su derrota para mantener la paz; incluso ante tal duda la razón triunfa sobre el corazón y Esquilache firma su propio destierro. El resto de los personajes que aparecen en el drama están caracterizados según su relación con el protagonista. Ya hemos dicho que los únicos que se mantienen siempre junto a Esquilache son Fernandita y el rey.

Fernandita es una muchacha pura y decente que a pesar de su incultura (no sabe leer), reconoce que las medidas de Esquilache son beneficiosas. Su pasado representa

---

<sup>1</sup> Todas las citas corresponden a la edición de Luis Iglesias Feijoo citada en la bibliografía. El número de página que se señala tras la cita corresponde a dicha edición.

todo aquello contra lo que quería luchar el ministro italiano: el padre de Fernandita fue asesinado por un embozado y su madre murió por una enfermedad provocada por la suciedad de las calles de Madrid. Estos dos hechos están muy presentes en su carácter y encuentra en Esquilache una figura en la que fijarse para huir del influjo de Bernardo el calesero. Desde muy pronto comprende la soledad que invade a su señor y se afana por ayudarlo y por mantenerse a su lado hasta en los peores momentos. Nace entre ambos una tierna historia de amor basada en la satisfacción mutua de sus necesidades afectivas. En palabras del autor su relación es la de «dos grandes desgracias que se buscan a ciegas» (p. 172). Al final de la obra se separan pero el influjo de Esquilache sirve para que Fernandita rechace a Bernardo. En el ámbito político es el rey el personaje que se mantiene al lado del protagonista en todo momento. Es un personaje tratado con amabilidad por la obra ya que es descrito como un gobernante ilustrado, justo y que confía en todo momento en Esquilache, con quien le une una estrecha relación de amistad. Todo lo contrario ocurre con doña Pastora, la esposa del protagonista, con quien todas las conversaciones acaban siempre en discusión. La marquesa de Esquilache es una mujer altiva y codiciosa que no duda en poner en un compromiso a su esposo cuando busca satisfacer sus intereses. Su relación con Esquilache es absolutamente opuesta a la Fernandita; entre ellos se ha borrado cualquier rastro de amor. Uno de los reveses más duros de los que se lleva el protagonista en la obra es la traición del marqués de la Ensenada. Representa este el lado más oscuro del poder: el de los que no dudan en traicionar a sus amigos para conseguir sus intereses. Los embozados forman un grupo de personajes entre los que destaca Bernardo el calesero. Personifica éste la parte más ruin del pueblo, no sólo por formar parte de la turba amotinada, sino por ejercer en Fernandita una nefasta influencia como ella misma reconoce con estas palabras: «Él representa toda la torpeza y toda la brutalidad que odio.» (p. 175).

##### 5. DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS ENTRE *UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO Y ESQUILACHE*.

*Un soñador para un pueblo*, fue estrenada el 18 de diciembre de 1958 en Madrid bajo la dirección de José Tamayo. Treinta años después Josefina Molina dirigió la adaptación de dicha obra que tomó el nombre del protagonista: *Esquilache*. No era la primavera vez que Buero veía como una de sus obras era llevada al cine. En 1950 *Historia de una escalera* lo había sido por Ignacio F. Iquino, y en 1957 Antonio Román adaptó *Madrugada*. Debemos preguntarnos qué llevó a la adaptación cinematográfica de *Un soñador para un pueblo* obra escrita en el lejano 1958. Lo primero que atrae de la obra es por supuesto su argumento y la brillantez con que está ejecutado. También llama la atención la profundidad de los personajes, que poseen unos perfiles bastante marcados. Pero estas razones no son suficientes para justificar una inversión tan importante como la que se llevó a cabo y debemos de citar también como argumento de peso el gusto del público por los dramas históricos, como ha quedado reflejado en numerosas ocasiones en el cine, en el teatro y en la televisión.

Las diferencias entre la obra dramática y su adaptación cinematográfica son significativas aunque la esencia de *Un soñador para un pueblo* es respetada por la película. Los primeros cambios que introduce el film vienen exigidos por la distinta naturaleza del teatro y del cine que necesitan de estructuras y ritmos narrativos diferentes. La obra dramática está narrada linealmente, no tiene saltos en el tiempo hacia atrás. No ocurre así en la película, que tiene como marco narrativo el recuerdo de un moribundo Esquilache que rememora en su lecho de muerte lo acontecido antes y durante el motín. La narración de estos sucesos no comienza en el mismo momento que en la obra, sino que se nos sitúa ya en la casa de Esquilache devastada por los

amotinados, escena que encontramos al comienzo de la segunda parte de la obra. Tras recoger a Fernandita y ser detenido por unos embozados, Esquilache sube junto con Campos y la muchacha a una carroza que los llevará al Palacio Real. Desde esa carroza recordará todo lo acontecido hasta ese momento, hecho que en *Un soñador para un pueblo* es narrado en la primera parte. Esta analepsis se cerrará cuando lleguen al Palacio Real momento desde el cual la narración seguirá un orden lineal hasta cerrarse con la vuelta al lecho de Esquilache en Italia. Las escenas suelen ser respetadas en el film aunque para una mayor agilidad se suprimen algunas: por ejemplo el espacio escénico de la calle que en la obra acoge numerosas acciones, pierde importancia en la película a favor de los palacios. Otras escenas se trasladan de lugar ya que el cine permite llevar la acción a exteriores; así, algunas escenas que en la obra se sitúan en el palacio real o en el gabinete del palacio de Esquilache, se llevan al campo durante una cacería del rey o a la celebración de un sorteo de lotería.

Un elemento muy acertado que en la película se emplea y que no aparece en la obra, es la voz en off que emerge en determinados momentos y que sólo al final descubrimos que es la del hijo de Esquilache leyendo una afectuosa carta del rey a su padre moribundo. Esta voz en off consigue dar mayor cohesión al film. Los personajes sufren pocos cambios en la adaptación cinematográfica aunque podemos encontrar algunos de cierta importancia. Las profusas acotaciones de Buero describiendo el carácter, la ropa y la fisonomía de los personajes suelen ser respetadas en la obra salvo algunas excepciones entre las que destaca el caso de Campos, el secretario de Esquilache, al que el autor alcarreño describe como mozo mientras que en la película está encarnado por un actor veterano como José Luis López Vázquez. Algunos personajes de la obra no aparecen en la película o no están caracterizados; este es el caso de los alguaciles y de los amotinados, de los que sólo Bernardo se nos presenta más individualizado. Por el contrario en el film adquieren importancia personajes que en la obra no aparecen, como la reina madre.

Esquilache, el protagonista de la obra, mantiene en la película los rasgos más destacables de su personalidad, aunque sus conversaciones con Fernandita quizá carezcan de la intensidad dramática que destilan en la obra. Por el contrario Fernando Fernán Gómez, actor que lo encarna, demuestra su talla en la representación de los fuertes dolores abdominales que aquejan al ministro. Un aspecto que no es bien resuelto por la película es el origen italiano del ministro, que en la obra dramática queda patente por las numerosas palabras en italiano que emplea al hablar y que en el film apenas aparecen. Fernandita, a la que da vida Ángela Molina, tampoco sufre cambios significativos en la película aunque podemos señalar que su papel es ligeramente menos importante que en la obra dramática. El resto de personajes se valen de magníficas interpretaciones de actores como Concha Velasco (doña Pastora), Adolfo Marsillach (el rey) o Alberto Closas (el duque de Villasanta), que saben captar muy bien la esencia de los protagonistas.

Muchos de los datos que hemos ido aportando corroboran lo señalado por José Luis Sánchez Noriega en su estudio de las adaptaciones cinematográficas de textos teatrales, «incluyendo la presencia de personajes únicamente mencionados en el texto teatral, trasladando las acciones a espacios exteriores, condensando los diálogos...».<sup>2</sup> Hemos de concluir que son más las semejanzas que las diferencias entre *Un soñador para un pueblo* y *Esquilache* como queda patente en los numerosos diálogos que la película de Josefina Molina copia de la obra de Buero.

---

<sup>2</sup> Sánchez Noriega, 2000: 73.

## 6. CONCLUSIÓN

Las adaptaciones cinematográficas de las grandes obras literarias han estado a menudo revestidas de cierta polémica, pues en muchas ocasiones las películas olvidan el espíritu de la obra para centrarse en aspectos más espectaculares, en la amplitud del término. Los detractores de llevar al cine novelas, cuentos u obras de teatro que han tenido éxito acusan a los responsables de estas adaptaciones de aprovecharse de una idea de otro autor para conseguir beneficios artísticos y económicos. Para muchos una obra literaria debe ser entendida y contemplada como fue gestada por el artista y su aclimatación a otro medio es siempre negativa. Pero este punto de vista es a mi juicio demasiado intransigente ya que si bien es cierto que muchas adaptaciones son de nula calidad y sólo nacen a rebufo del éxito de otras obras, otras saben captar la esencia de la obra y la igualan e incluso superan. Otro factor positivo es que dan a conocer mediante brillantísimas adaptaciones obras que no han gozado de demasiado éxito; este es el caso por ejemplo de *La naranja mecánica*, excelente película basada en la novela de Anthony Bourges. El caso de *Esquilache* responde a este último ejemplo, ya que si bien *Un soñador para un pueblo* fue bastante bien acogido, el paso al cine lo llevó a ser conocido por el gran público. El film de Josefina Molina logra captar la idea de Buero y aunque su emotividad sea menor que la de la obra de teatro, la labor de recreación de la época y las fantásticas actuaciones de los grandes actores hace de *Esquilache* una adaptación bastante brillante. Para concluir, he de instar a la lectura y visualización de ambas obras para poder cotejarlas y llegar a una conclusión personal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUERO VALLEJO, Antonio, 1988, *Un soñador para un pueblo*, edición de Luis Iglesias Feijo, Madrid, Espasa Calpe.
- DE PACO, Mariano (editor), 1988, *Buero Vallejo: cuarenta años de teatro*, Murcia, Cajamurcia.
- \_\_\_\_\_, 1994, *De re bueriana (sobre el autor y la obra)*, Murcia, Universidad.
- DOMÉNECH, Ricardo, 1993, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos.
- ENCICLOPEDIA MICROSOFT® Encarta® 98 © 1993-1997 Microsoft Corporation.
- Gran Enciclopedia Larousse*, 1990, Barcelona, Planeta.
- SÁNCHEZ-NORIEGA, José Luis, 2000, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

# ***El perro del hortelano:*** **el vestido de las tablas al celuloide**

RAFAEL SÁNCHEZ MARTÍNEZ  
*Universidad de Murcia*

El siguiente trabajo tratará de poner en relación una película cinematográfica como fue *El perro del hortelano* de Pilar Miró con el texto dramático de Lope de Vega, de homónimo título, a través del vestuario de actores. Será un ensayo que adoptará principalmente, de la dualidad que presenta el título, la perspectiva teatral, la de las tablas. Y será así porque creo que todo lo relacionado con el teatro aurisecular y más concretamente con la representaciones de obras en este siglo es un campo más novedoso, menos estudiado, menos conocido que el género cine. Pero que le preste más atención al vestuario teatral no irá en menoscabo del análisis, que más adelante haremos, de la indumentaria filmica.

Para que este ensayo sea lo más completo posible y aporte gran cantidad de datos para el análisis posterior debemos empezar por una definición y breve historia del vestuario teatral en el Siglo de Oro. En toda puesta en escena, en toda obra de teatro los sistemas de significados y comunicación presentes son muchos. Entre ellos se encuentra el vestuario. El vestuario, con su propio código, contribuye, como sistema independiente, pero interrelacionado con los otros sistemas de signos, a transmitir al espectador un significado, una emoción, una idea, una cultura, un momento histórico. El vestido tiene un valor simbólico que en armonía con las otras modalidades de la comunicación no verbal de una obra, forma un lenguaje visual definitorio de muchas circunstancias. A colación podemos citar un pasaje de Roland Barthes:

Máquina oculta [...] pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones ( procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen (es el caso del decorado), mientras que otras cambian ( las palabras, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos. (Barthes 1983: 310)

Por lo tanto encontramos como el vestuario, la indumentaria se nos presenta como un código de signos extraverbales que donan al público una gran cantidad de información. La caracterización de los personajes de la tipología del teatro aurisecular español (introduciéndonos ya el nuestro teatro del Siglo de Oro) ofrece dos vertientes fundamentales, a saber: la caracterización interna o psicológica, es decir, el desarrollo y comportamiento moral y psíquico de que un determinado arquetipo teatral demuestre en el escenario. Y el diseño externo del personaje, es decir, todos los elementos caracterizadores perceptibles a simple vista. En el siglo XVII el vestuario teatral tenía varias funciones y una evolución que arranca desde el siglo XVI. Comentaré primero la evolución y cuando se llega a configurar el vestuario teatral del seiscientos (siglo al cual pertenece la pieza dramática que estamos analizando) y después las distintas funciones de las ropas teatrales.

En los años del siglo XVI las compañías que se dedicaban a la función teatral<sup>1</sup>, quizás por que no lo tenían, gastaban muy poco dinero en ropajes para representar.

---

<sup>1</sup> Verbigracia la de Lope de Rueda.

Testimonios de la época así nos lo cuentan. En un poema de Juan Rufo publicado en 1596, pero confeccionado anteriormente (casi seguro) dice:

Quien vio, apenas ha treinta años,  
De la farsa la pobreza,  
De su estilo la rudeza,  
Y sus más que humildes paños,  
Quien vio que Lope de Rueda,  
Inimitable varón,  
Nunca salió de un mesón,  
Ni alcanzó a vestir de seda.  
(Rufo 1972: 348)

El teatro estaba copado por comediógrafos tales como Juan de la Encina, Lope de Rueda, Juan de la Cueva. Y en muchas ocasiones casi tenían que improvisar un decorado, las vestimentas, etc. Era paupérrima la máquina cibernética a la que se refería Barthes en la cita anterior<sup>2</sup>. Pero con la llegada del siglo XVII cambió totalmente la concepción del espectáculo teatral. Con la llega del nuevo siglo algo cambia. Las compañías tienen que ofrecer cierta calidad y se les exige un buen nivel interpretativo; en conclusión en el siglo XVII español el teatro se profesionaliza. Desde que surge la figura del portero el teatro da un giro importantísimo. Una consecuencia de esto es que las compañías elevan sus ingresos y su poder adquisitivo y son capaces de adquirir utillería teatral para mejorar la representación que las antiguas pseudocompañías sólo podían soñar. En lo que en tiempos de Lope de Rueda era impensable para montar una obra de teatro en el siglo XVII se lleva a cabo. Por ejemplo en 1602 Juan de Tapia, Luis de Castro y Alonso Paniagua pagaron dos mil ochocientos tres reales a Diego López de Alcaraz por veinticuatro vestimentas de teatro y solamente( en relación con el gasto de la indumentaria) seiscientos reales por seis comedias<sup>3</sup>. Antonio Granados en 1605 tuvo que alquilar veintidós mulas para llevar a su compañía, trajes incluidos, desde Toledo a Sevilla<sup>4</sup>. Y un ejemplo más para tener una visión de los gastos de las compañías auriseculares en indumentaria teatral, una cita del montante de la deuda de Jerónimo de Velásquez a unos pañeros:

Cinco mil cuatrocientos reales que valen ciento ochenta y tres mil seiscientos maravedís, los cuales os debo y son por razón y de resto de siete mil seiscientos treinta y tres reales que montaron todas las mercaderías de telas de oro, damascos, tafetanes y otras cosas que de vuestra casa y tienda he sacado y comprado para las Fiestas del Santísimo Sacramento que se ha de hacer este año en esta villa de Madrid como consta por una carta cuenta que me entregasteis en cuarenta y tres partidas escrita en cinco planas de papel en presencia del presente escribano (García 1999: 181)

Como podemos apreciar el presupuesto y gasto de las vestiduras teatrales no siempre fueron equiparables. En el siglo XVII se amplían muchos más pero esta sofisticación no esta vacía de contenido. Se especializa también el tipo de ropas y de complementos y adquieren unas funciones anteriormente no imaginadas. Son contenedores de múltiples funciones e informaciones. Los vestidos y los aderezos de representación fijaban la caracterización general de los personajes e indicaban muchos de los cambios de ambientación de las escenas, aprovechando la economía de general de medios escenográficos (que no de vestuario) que ofrecían los teatros comerciales y los lugares de actuación improvisados en carros y tablados como los que se levantaban en

---

<sup>2</sup> Barthes 1983: 310

<sup>3</sup> Información sacada de (Ruano de la Haza 1994: 297)

<sup>4</sup> *Ibidem*.

las fiestas de los pueblos y en casas particulares. Definían con mayor precisión la condición social, el aspecto físico y las circunstancias con que cada personaje aparecía en escena, aportando a la vez un componente visual y estético que podía resultar muy eficaz para captar la atención y el gusto del público. La vestimenta dramática, podemos esquematizar, tenía varias funciones, a saber: epatar al público y seducirlo con sus ricas telas y suntuosos adornos<sup>5</sup>, cumpliendo así el tópico barroco de la *admiratio*. Informar al público sobre los parámetros espacio y tiempo del personaje. En proporcionar datos sobre la condición social del personaje. Las distintas indumentarias según que personaje se van codificando hasta lexicalizarse. Así cuando un espectador del siglo XVII veía en las tablas a un actor vestido de tal o cual forma, descodificaba su forma de vestir y esta le prestaba una información a priori que le ayudaba a entender la obra. Decía Jose María Díez Borque: “El traje en el teatro del siglo de oro (sic) es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje” (Ruano de la Haza 1994: 300). Y el propio Ruano de la Haza es más explícito en su afirmación:

En los tablados de los corrales en el siglo XVII encontramos un larga sucesión de personajes pertenecientes a diferentes oficios y profesiones, cada uno de los cuales estaría diferenciado por su vestimenta particular. (Ruano de la Haza 1994: 79)

Es conveniente que profundicemos un poco más en una de las funciones, antes dadas, del vestuario teatral. Y es que si los hacedores de teatro barroco pretendían algo era, entre otras muchas cosas, sorprender al público, buscar la mayor admiración posible de sus espectadores. La ropa lujosa y colorida era fundamental en este proceso de la *admiratio* teatral en el barroco español. Al pueblo se le ofrecía en el teatro apreciar vestidos que ellos por cuestiones económicas y por leyes nunca podrían lucir.

El escenario era un mundo aparte, una sublimación de la vida real, dónde si no cabía la realidad social tampoco tenían por qué caber las limitaciones que las leyes imponían a prácticas de la vida cotidiana, como el vestido. Era el mundo mágico del espectáculo que exigía lujosísimos vestidos para que el espectador admitiera, embobado, la realidad que se le presentaba, permitiendo a la comedia cumplir su función tranquilizadora. (Díez Borque 1978 : 199)

Para el espectador de la época que no tenía más diversión que las lecturas de algún romance de ciego o romances tradicionales que sobrevivieron hasta el XVII que solían escuchar porque la mayoría era analfabeta y no sabía leer, el teatro lleno de ropas lujosas y coloridas debía suponerle un entretenimiento mayúsculo. Hay que tener en cuenta que desde el siglo XVI y durante todo el siglo XVII se promulgaron leyes antihedonistas que castigaban la vestimenta ofensiva contra la moralidad. En época de Felipe II fueron muy severos con ello. En premáticas posteriores como la de 1600 y 1611 también se promulgaron leyes contra las vestiduras lujosas pero no se cumplieron de forma tan severa como en el episodio de la Junta de Reformación. Pero hay que recordar que estas leyes no afectaban a la gente de teatro y era sólo en los corrales donde no entraba en vigor las normas de moralidad pública referente al vestido, así el espectáculo podía ser total. “Que no traigan vestidos contra las premáticas del reino, fuera de los teatros y lugar dónde se representaren, que para representar se les permite el andar con ellos” (Varey 1971: 56)

Antes de pasar a consideraciones más particulares de la propia comedia es de recibo hacer un pequeño comentario a la película que nos sirve de ejemplo para el análisis del vestuario. *El perro del hortelano* es una película que dirige en 1995 Pilar

---

<sup>5</sup> Más adelante haremos un comentario sobre la suntuosidad de la ropa en el siglo XVII y como fue perseguida.

Miró (Madrid 20/4/1940-Madrid 19/10/1997). Pilar Miró fue directora de Radio Televisión Española desde el año 1986 hasta 1989. Y directora de una importante relación de películas. En el guión de *El perro del hortelano* fue ayudada por un antiguo director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Rafael Pérez Sierra. El director del vestuario fue Pedro Moreno, que fue galardonado con un Goya de la Academia de cine español. Pedro Moreno también fue galardonado con un Goya por el diseño del vestuario de *Goya en Bourdeos*. Ha trabajado en innumerables películas y en otros campos artísticos. Ha sido responsable del diseño de vestuario del ballet de Sara Baras y actualmente del espectáculo *Concierto de Aranjuez*, que lleva a cabo el ballet nacional. Una película que contó con unos profesionales excepcionales.

Vistas ya algunas consideraciones generales sobre la indumentaria y el teatro en el siglo XVII, entraremos ahora a aplicar todas estas cuestiones generales a la obra lopesca *El perro del hortelano* tanto en su versión dramática como en su versión filmica. Una de las primeras cosas a analizar en relación a la comedia como a la película es el uso del vestuario como indicador de lugar. En el inicio de la obra leemos en una acotación: “Salen Teodoro con una capa guarnecida de noche y Tristán, vienen huyendo”. Seguro que cuando se representó la pieza en el siglo XVII sería de día<sup>6</sup> pero al ver a Teodoro con una capa guarnecida paseando por el tablado del corral, todo el público de esa época descodificó lo que significa el hecho de aparecer con la capa de esa manera y antes de que ningún actor dijera nada ya situaban la acción por la noche. Siendo claro ejemplo de como el vestuario puede darnos ciertas coordenadas temporales. En la película esta circunstancia pasa desapercibida ya que la escena es de noche y realmente el espectador actual no necesita de ningún código textil para situarla de noche. Pero no obstante si que los personajes, Teodoro, sale con una capa guarnecida, siendo fiel la directora a la obra de teatro. Este es un gesto que los espectadores del siglo XX se nos pasa de largo, pero lleno de significado para uno del siglo XVII. También se puede describir una actitud o excepcionalidad en un personaje por su indumentaria. Así, cuando Teodoro quiere viajar a España y aparece en el jardín de la condesa se nombra en una acotación: “Váyanse, y salga Teodoro de camino y Marcela” (Vega 1993: 208). No hacía falta describir las ropas del secretario, el poeta dramático sólo con decir de camino el autor de comedias construía un personaje dispuesto para un viaje y cuando se mostraba en escena, por la configuración de su indumentaria, el público así lo entendía. En la película se le añade al personaje una especie de zurrón y aparece con el sombrero puesto, es la forma de interpretar por parte de guionistas y directora ese “de camino”. Lo resuelven de forma sutil pero eficaz, siendo fieles así al texto y aportando más información al espectador de la que el propio texto da. Hay una referencia explícita al vestido de uno de los personajes se dice en un momento determinado

Salen Furio, Antonelo y Lirano, lacayos, y Tristán, vestido de nuevo.

Furio: Pagar tenéis el vino en alboroque  
del famoso vestido que os han dado.

Antonelo: Eso bien sabe el buen Tristán que es justo.

Tristán: Digo, señores, que de hacerlo gusto.

Lirano: Bravo salió el vestido. (Vega 1993:179)

El traje nuevo que lleva Tristán se debe a un incremento de ganancias que su amo Teodoro ha tenido a bien de concederle. Y esto es así porque la condesa de Belflor ha aumentado la asignación a su secretario Teodoro. Nos encontramos ante un signo de cierta opulencia económica. El vestido de Tristán es una metáfora de que ganan más

---

<sup>6</sup> Las comedias solían representarse en lo que ahora llamamos mediodía. Sobre las dos o tres de la tarde.

dinero él y su amo. Lope de Vega semióticamente refleja esta bienaventuranza económica en la adquisición de un vestuario nuevo. Tal hecho un hombre del XVII se percibiría de forma automática y sin embargo como no supone una, la del vestido nuevo de Tristán, conjunción de signos cercanos a nosotros en la película, apenas se nos muestra de forma relevante y no se resalta la excepcionalidad de las telas. Por medio del vestido también se produce el engaño. Cuando Tristán comparece ante el Conde Ludovico se dice en la obra: “Sale Tristán vestido de Armenio con un turbante graciosamente, y Furio con otro”(Vega 1993: 196). Es posible que en el teatro del siglo XVII con la sola puesta de un turbante el público entrara en el juego de la ficción, en el pacto entre escenario y público y se dejara engañar. Tan sólo con llevar ropas de Armenio (y posiblemente sólo el turbante) Ludovico se cree que son orientales de verdad y cree la historia de su hijo perdido. Vemos como a todas las funciones que le hemos atribuido al vestuario teatral aurisecular hay que añadirle la de instrumento para el engaño. Engaño propiciado por la vestimenta que será el desenlace de la trama dramática. En la película está resuelto de otra forma, que tiene su base en la teatral pero está más sofisticada. El disfraz no sólo se reduce al turbante sino que las ropas de los orientales están completas, los personajes son vestidos de forma falsa en su totalidad. Y se añade un elemento que es imposible saber si en el XVII se hizo, y es el de utilizar un acento pseudoárabe para completar la falacia. Pero se participa igual que en la obra de teatro en utilizar la vestimenta como señaladora de la mentira. Hablábamos de cómo el vestido teatral era una etiqueta que en ocasiones marcaba las diferencias sociales entre personajes. Según sea un personaje con nobleza o no, con dinero o no, quedará reflejado en su forma de vestir. En la película esta concepción social a través de la vestimenta queda muy presente. El director de vestuario cuando configura las ropas de los criados adopta unos parámetros distintos que cuando lo hace con las ropas de los personajes nobles. El marqués Ricardo y el conde Federico en pantalla visten unas telas más ricas en puntillas, ribetes, más coloridas y en apariencia de mayor calidad. Igualmente están engalanados por cadenas de oro, anillos, etc. Sin embargo los criados de Diana, incluyendo a Teodoro, sus ropas son menos vistosas, sin tantos respaldos, ni joyas y con pocos adornos. Es un ejemplo claro de significar con el vestuario la diferencia de clases sociales. Era algo propio del teatro áureo que Pilar Miró y su equipo llevan a su película, siguiendo la costumbre clásica. Así es, que cuando Teodoro es reconocido por su ficticio padre, conde Ludovico, cuando se presenta ya como noble ante Diana, su indumentaria cambia y en su vestimenta se aprecian joyas, puntillas, terciopelos, etc. Para guardar el decoro clásico el diseñador de vestuario de la película viste al personaje aparejado a su nueva condición social. Una de las primeras cosas que le dice Diana a Teodoro cuando conoce públicamente que su enamorada pasa de ser simple secretario a noble es cuando lo manda a vestirse.

Diana: Confo

que no ha de haber en el mundo  
tan venturosa mujer.  
vete a vestir. (Vega 1993: 217)

Se trata de una transformación, de una metamorfosis que está indicada visualmente por cambio en el ropaje que viste el personaje. Era algo habitual en el teatro del Siglo de Oro, como ejemplo podemos esgrimir la obra de Tirso *Antona García*, al final de la obra cuando asciende socialmente de clase hay un momento de descripción y ya no viste como una campesina, sus vestiduras son más caras, complejas y lujosas.

No todas las escenas de la película están rodadas en el interior del castillo. Hay una escena que se rueda en una góndola en un paseo del río. No tendría nada de extraño

a no ser porque en la obra de teatro nada se indica de un paseo por ningún río. Es localización inventada por la directora. Pero desde el punto de vista del vestuario está muy bien montada. Al ser una escena exterior la condesa se caracteriza con guantes y una sombrilla de color a juego con su vestido. Son los complementos que los personajes femeninos utilizaban en el teatro aurisecular cuando estaban en una escena de exteriores. Así que la tónica de utilizar parámetros barrocos de teatro para la película no se abandona ni para una escena inventada por la directora.

Y es que si algo podemos concluir de nuestro análisis es que los responsables de la obra de cine tuvieron muy presentes los presupuestos teatrales del Siglo de Oro para configurar todo el vestuario de la película. Incluso en la ambición de hepatar a los espectadores. En las telas de la película destacan los colores vivos, llamativos, la textura de los vestidos era de primera calidad,<sup>7</sup> que no desentonan con el decoro general de la época en la que se reconstruye la acción. Igual que en el siglo XVII Pilar Miró quiso sorprender a su público por medio del vestuario, un vestuario espectacular.

Toda la obra está construida con una sensibilidad y respeto por lo aurisecular muy latente. Desde la métrica, los diálogos, la música y como no el vestuario. Vestimentas que siguen los patrones de actuación del siglo XVII que fue cuando fue escrita la pieza dramática. El vestido tiene casi la misma significación y funciones en la película de finales del siglo XX que en la obra de teatro de principios del siglo XVII. El vestuario de las tablas barrocas al celuloide del siglo XX.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUEVA, Juan de la, 1986, *Exemplar poético*, Sevilla, Alfar.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, 1954, *...También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DÍEZ BORQUE, Jose María, 1978, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo, 1999, «Los hatos de actores y compañías», *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, pp.165-190.
- GUBERN, Roman et al., 1995, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- MADRONAL DURÁN, Abraham, 1999, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del siglo de oro», *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, pp. 229-301.
- MOLINA, Tirso de, 1989, *Obras Completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.
- RUANO DE LA HAZA, Jose María et ALLEN, John, 1994, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid, Castalia.
- RUFO, Juan, 1972, *Las seiscientas apoteogemas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, 1788, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real.
- VALBUENA PRAT, Ángel, 1943, *La vida española en la edad de oro*, Barcelona, Alberto Martín editores.
- VAREY, John, 1971, *Fuentes para la historia del teatro en España*, Londres, Tamesis Book.
- VEGA, Lope de, 1993, *El perro del hortelano y el castigo sin venganza*, Madrid, Castalia.

---

<sup>7</sup> Son telas que se piden a Italia de forma expresa y por encargo.

# El teatro del siglo de oro y el cine actual

SOFÍA EIROA RODRÍGUEZ  
*Universidad de Murcia*  
*Escuela Superior de Arte Dramático*

La literatura española del Siglo de Oro no ha resultado de gran interés para nuestros directores y productores<sup>1</sup>. La comparación suele hacerse con lo que sucede en otros países; un caso extremo sería Shakespeare, continuo motivo de adaptaciones cinematográficas de todo tipo tal y como se ha visto a lo largo de este curso.

Si nos remontamos a nuestra E.M. no tenemos noticia de que se haya llevado a cabo ninguna adaptación del *Amadís de Gaula*, algún cuento del Infante d. Juan Manuel o de cualquiera de las muchas novelas sentimentales. Sí hay alguna versión inspirada en el *Poema de Mio Cid*. La versión cinematográfica más conocida que tiene como protagonista al Cid es la de 1961 con Charlton Heston y Sofia Loren de protagonistas, dirigida por Anthony Mann fue rodada en España. Por su parte, Arturo Ruíz-Castillo dirigió en 1974 una adaptación para la televisión.

Pero si hay algo peor que la falta de interés es la búsqueda de la literatura como pretexto para otra cosa. Eso es lo que ocurrió, por ejemplo, con el *Libro de buen amor* en los años del 'destape'<sup>2</sup>. En donde toda la complejidad de la obra se reduce a una acción que cinematográficamente sirvió de soporte al erotismo más burdo. Tomás Aznar dirige *El buen amor* con Patxi Andion, Blanca Estrada y Josita Hernán. El éxito comercial llevó al estreno de *El libro de buen amor II*, dirigida por Jaime Bayarri y protagonizada por Manolo Otero, Sandra Mozarowsky y Esperanza Roy; insiste también esta segunda parte en el componente erótico aprovechando fragmentos del original no utilizados en la primera versión.

El resto del panorama no puede ser más desolador. Únicamente *El Quijote* ha merecido ser filmado fuera de España y sólo *La Celestina* ha sido rodada más de una vez junto con la inmortal obra de Cervantes. Con *La Celestina* vemos que ni siquiera en el caso de las obras maestras de la literatura dramática nos aproximamos ni de lejos al ideal estado de la cuestión shakesperiana.

Entre las diferentes versiones de que tenemos noticia destaca la que en 1969 dirige César Fernández Ardavín, coproducción hispano-alemana de dos horas de duración protagonizada por Elisa Ramírez (Melibea), Julián Mateos (Calisto) y Amelia de la Torre (Celestina) y con la supervisión Literaria de Criado del Val. Hay incluso versiones muy curiosas 1964 el italiano Carlo Lizzani dirige una versión con Raffaella Carrá; aparece también una versión mexicana en 1976... Televisión Española estrenó en 1983 otra versión, dirigida por Juan Guerrero Zamora.

La última de sus adaptaciones es la estrenada en 1996 bajo la dirección de Gerardo Vera. El guión estará firmado por Rafael Azcona. La adaptación se debe al mismo Azcona y Gerardo Vera y los diálogos adicionales al Académico Francisco Rico. El reparto: Penélope Cruz (Melibea), Juan Diego Botto (Calisto), Terele Pávez (Celestina), Maribel Verdú (Areúsa), Candela Peña (Elicia), Nancho Novo (Sempronio), Jordi Mollá (Pármeno), Nathalie Seseña (Lucrecia)... Como vemos, lo conocido de los actores denota el interés suscitado por esta versión.

---

<sup>1</sup> Investigación realizada gracias a una beca CajaMurcia y al Proyecto de Investigación *Géneros dramáticos en la comedia española. 3. Tirso de Molina* (BFF 2002-04092-C04-01).

<sup>2</sup> Quesada (1986: 21-26).

Pero a partir de *La Celestina* una laguna se cierne sobre el resto de nuestro teatro clásico. Es curioso que la considerada menos representable de nuestras obras dramáticas haya sido la más llevada al cine, mientras que todas las comedias que llenaban de espectadores los corrales han quedado silenciadas.

A lo más que llegó el cine español fue a rodar versiones en prosa de alguno de los grandes dramas de Lope y Calderón. Hubo una versión de *La moza del cántaro* que al estar encarnada en su papel principal por una folklórica quedaba a mucha distancia del original, a pesar del verso. Nuestra industria cinematográfica no se atrevió con el verso ni con la comedia hasta la adaptación de Pilar Miró de *El perro del hortelano*<sup>3</sup>, que por lo reciente será recordada por todos ustedes. Con ella no cabe duda de que nos encontramos ante la excepción que confirma la regla.

¿Por qué no se llevan las obras clásicas de nuestro teatro del Siglo de Oro al cine? Y sobre todo. ¿Cuáles son las principales dificultades con las que nos encontramos? La primera que puede plantearse como impedimento es la comprensión de estas obras clásicas por parte del público. Su lenguaje especial, marcadamente barroco y conceptista puede resultar poco comercial e incluso ininteligible por un amplio sector de público poco especializado. Buena parte de los logros de las comedias se basan en la cuidadosa utilización de los recursos lingüísticos por parte de los dramaturgos. Encontramos una magistral caracterización de los personajes basada en el uso que del lenguaje hacen puesto que los conocemos por lo que dicen y también por cómo lo dicen. Los chistes dilogías, equívocos, metáforas, paronomasias, etc. salpican por doquier las piezas dramáticas y pueden agravar su dificultad de comprensión.

Sin embargo, la experiencia de *El perro del hortelano* nos dice lo contrario. Tuve la ocasión de ver esta película en un cine de verano gratuito promovido por la Xunta de Galicia en un pequeño pueblo pesquero de *La costa de la muerte*. El público presente en esa proyección no podía ser menos experto en la materia y aún así permanecieron en silencio durante toda la película y me consta, disfrutaron con ella. En otras latitudes geográficas la villa de Almagro es además un ejemplo vivo de que se puede aficionar al público, a cualquier público, a este tipo de espectáculos.

En cuanto a la versificación, es cierto que resulta extraño al oído que los personajes se comuniquen en verso...durante los primeros minutos. Después nos olvidamos de lo puramente formal a favor del contenido y la peripecia dramática. Más complicada y retórica que la de la mayoría de nuestros dramaturgos resulta la versificación de Shakespeare, problema agravado por las dificultades de la traducción y nadie se queja por ello. Tampoco el complicado alejandrino de *Cyrano de Bergerac* fue obstáculo para los numerosos espectadores de cine que llenaron las salas. La variedad estrófica de nuestro teatro colabora a la mayor claridad.

Parte principal en el cultivo del verso durante el Siglo de Oro correspondió al teatro. No existió una métrica especial para las obras dramáticas; se utilizaron en la escena las mismas formas usadas en la poesía corriente. Sirvió sin embargo el estímulo de la declamación pública para desarrollar los recursos artísticos del verso y para compenetrar sus efectos con las circunstancias y accidentes del espectáculo, haciendo que los cambios de metros y estrofas desempeñaran un papel complementario en la composición de escenas y personajes y en la variedad y armonía de la obra<sup>4</sup>.

Por otro lado, tal y como recuerda Lope en su *Arte Nuevo*, uno de los contenidos más importantes del poeta dramático consiste en que «Acomode los versos con

---

<sup>3</sup> Pérez Sierra (1996: 107-115). En este mismo curso véase el trabajo de Rafael Sánchez Martínez.

<sup>4</sup> Tomás, (1995:251).

prudencia / a los sujetos de que va tratando»<sup>5</sup> La belleza poética y el efectismo dramático de las formas métricas han de constituir un reto en sí mismas.

«La gente no sabe que existen los guiones, ni que hay personas que los escriben. La gente cree que se hacen solos, conforme el actor recita el diálogo», lo dice un personaje de *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder. A eso aspira cualquier película, cualquier obra de teatro, a sumergirnos de tal manera en lo que nos cuenta que olvidemos por un tiempo nuestra realidad cotidiana, la artificiosidad del hecho mismo de asistir a un espectáculo. Recordemos el gran éxito que tuvo una película como *Pulp Fiction*. Más allá de su violencia, su originalidad radicaba en la recuperación de los diálogos brillantes y ágiles. No busquemos problemas de comunicación en la forma como se cuentan las cosas, contemos cosas aunque sea en versos. No olvidemos además el talento cómico de nuestros dramaturgos cuyos diálogos pueden ser envidiados por el mismísimo Woody Allen.

Hay, por otro lado, una especie de pánico escénico, de miedo al vacío al enfrentarse a una pieza teatral de nuestro Siglo de Oro. El cine contiene especificaciones muy concretas sobre el decorado y sobre el diseño o plantilla de movimientos. Frente a un posible montaje de las comedias áureas el director se encontrará con la mayor libertad de acción para abordar la puesta en escena. Nuestros dramaturgos clásicos ofrecen muy pocas indicaciones escénicas ya que la responsabilidad de las acotaciones solía recaer en la figura del autor de comedias. Los textos apenas cuentan con algunas sugerencias que no sean acotaciones o didascalias explícitas. Éstas, normalmente, señalan los apartes y escasas indicaciones sobre vestuario de los personajes, entradas, salidas y algunas breves sugerencias de movimiento de los actores. La palabra se convierte por lo tanto en creadora del espacio, del decorado.

Lo que se ha querido ver como una limitación es en realidad una ventaja de posibilidades infinitas. Al espectador teatral se le exige que deje de buen grado el mundo real para sumergirse en la ficción el tiempo que dure la representación. Igual que al espectador cinematográfico solo que su ejercicio imaginativo ha de ser menor, inmersos como estamos en la cultura de la imagen. La escenografía moderna puede encontrar soluciones muy adecuadas para sugerir al espectador todo lo que el corral sugería a sus contemporáneos. De esta manera conseguiremos mezclarnos con sus personajes, correr su suerte, vivir por dentro las situaciones, palpar casi físicamente los ambientes.

Rafael Alberti escribía «He visto, en el cine, la mar que no es la mar». Es esa la frontera indefinible entre la realidad y la mimesis de lo real. Claro está que teatro y cine tienen una naturaleza y un ritmo diferentes. En la mayoría de las obras áureas se restringe pertinentemente el tiempo representado, aunque la acumulación de enredos y sucesos atenten contra la verosimilitud para los espectadores decimonónicos. Pero el espectador actual tiene una visión mucho más amplia de la realidad, de la ficción espacio temporal. Después de ver *Terminator* o la trilogía de *Regreso al futuro* quién no está dispuesto a hacer un ejercicio imaginativo y adecuar el ritmo narrativo al de la acción.

Se habla mucho últimamente de la desproporción entre el ropaje técnico cada vez más sofisticado y la escasa solidez de argumentos y personajes<sup>6</sup>. La pérdida del concepto del héroe (magnánimo, íntegro) ha empobrecido considerablemente el cine contemporáneo. Perfectamente podemos nutrir la nómina de protagonistas con los personajes de teatro. De esta manera *El caballero de Olmedo* es un héroe al más puro estilo de Robin Hood o William Wallace; si se prefiere a un galán tímido al estilo de

---

<sup>5</sup> Lope (1971: 305-306).

<sup>6</sup> Véase Basallo (2000).

Hugh Grant ahí tenemos *El vergonzoso en palacio*; un político íntegro alejado de la corrupción puede ser Pedro Crespo, en *El alcalde de Zalamea*. Los ejemplos se pueden multiplicar hasta el infinito.

¿Y qué hay de la mujer como protagonista? Dicen que las protagonistas del cine moderno es raro que encarnen el misterio de la femineidad y la fuerza dramática al tiempo. En el teatro del Siglo de Oro, en numerosas ocasiones, es una mujer la que permanece en el núcleo de la acción y de los conflictos. Su intervención es decisiva en el desarrollo dramático y suele tener un porcentaje de versos muy elevado en número al del resto de los personajes. Nada tendrían que objetar por lo tanto *Thelma y Louise* ante el arrojido de alguna de nuestras heroínas tirsianas, por ejemplo, Violante en *La villana de Vallecas* o Jerónima en *El amor médico*.

Ahora se trata de situar estos magníficos personajes y sus grandes diálogos en el marco de una historia de interés. Argumento posible: Chica conoce chico, se enamora y tienen una historia pero él se marcha a la gran ciudad y apalabra su matrimonio con otra, una chica de buena familia y mucho dinero. Y allá va nuestra protagonista para intentar impedir a toda costa la boda y recuperar al hombre de sus sueños. No, no es el guión de *La boda de mi mejor amigo* sino *Don Gil de las calzas verdes*, escrita según parece hacia 1615 por un fraile mercedario.

Y si el problema está según muchos en que estas historias el público ya sabe que terminan en boda en nuestro teatro prácticamente en un 95% encontramos también bodas desiguales como las de *El perro del hortelano* o *La villana de Getafe* o desenlaces insólitos como en *Lo que son mujeres* de Rojas Zorrilla. Además, también sabe el público que el *Titanic* se hunde con o sin Leonardo di Caprio y aún así va al cine. ¿Dónde está entonces el problema? Bertolt Brecht denominaba despectivamente ‘teatro culinario’ a aquel que no deja huella y lo comparaba con el estado semi-letárgico que sucede a una comilona. Quizás el cine moderno se ha saturado ya de la cultura del *fast-film* y de producir un cine supeditado a los designios de la moda.

Lejos de modas efímeras encontramos materia dramática para todos. Para representar el conflicto del individuo frente a la sociedad: Segismundo en *La vida es sueño*; la ambigüedad moral *Marta la piadosa*; los celos: *La celosa de sí misma*; la fuerza del amor: *La dama boba*; el crimen: *El castigo sin venganza*; el misterio *la dama duende* o *el galán fantasma*. La locura, la magia, el vacío existencial, la melancolía todo tiene cabida en nuestro teatro del Siglo de Oro y son cosas que nos son comunes. Los temas superan su esfera temporal para universalizarse.

Hay todavía quien puede objetar que el cine es a la vez arte e industria y como tal debe ser rentable. La versión de *La Celestina* de 1969 de la que hablábamos en principio obtuvo el puesto número 18 de las películas de mayor recaudación entre 1965 y 1992<sup>7</sup>. Ignoro las recaudaciones de la última versión de *La Celestina* o la de *El perro del hortelano* pero no creo que estén mal situadas en el porcentaje de inversión frente a beneficios. Tampoco parece que la mayor parte de las obras teatrales a las que estamos haciendo referencia necesiten de grandes inversiones fuera de las partidas dedicadas al vestuario o la ambientación. A estas alturas ya tenemos bastante claro que las grandes películas de la historia del cine no siempre se corresponden con las de mayor inversión en recursos.

Leemos continuamente críticas donde, para alabar una película se nos dice «¡Una película como las de antes!». Lo que equivale a admitir la superioridad del cine clásico, pese a la abundancia de medios técnicos del actual.

---

<sup>7</sup> Torres (1994: 56).

Las películas, los temas, los personajes, han modelado nuestra época. Desde el arte y la literatura hasta las costumbres, nuestra vida cotidiana, nuestra forma de expresarnos y de relacionarnos. Se dice que ninguna otra manifestación plástica de la historia ha ejercido tanta fascinación sobre el hombre. Ninguna ha sido tan popular. Ninguna ha llegado a tener un alcance tan inesperado. Pero no nos engañemos. El cine es al siglo XX lo que la ópera al XIX o el teatro al Siglo de Oro. Pueden comprobarlo comparando *Cinema Paradiso* con la lectura de *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* de Juan de Zabaleta, costumbrista del XVII; cuyo capítulo sobre el teatro comienza diciendo: «Las comedias son muy parecidas a los sueños. Las representaciones de los sueños las hace la naturaleza quizá por hacer entretenido al ocio del sueño»<sup>8</sup>. En su narración podemos comprobar la fama de la que gozó el espectáculo teatral.

La popularidad de ambos espectáculos: cine y teatro va unida a su potencial narrativo. No creemos enemigos irreconciliables donde no los hay. Si a las obras dramáticas les unimos la fuerza visual que proporciona la gran pantalla podremos encontrar películas que reconcilien al espectador inteligente con la magia de un arte completo.

Es evidente que no todas las grandes obras de teatro del Siglo de Oro pueden ser películas fáciles, aunque no sean, en absoluto herméticas. Nadie se ha atrevido hasta el momento a hacer una película de *La vida es sueño*, por ejemplo; pero cualquiera que haya visto *Matrix* sabrá que a Calderón le hubiera encantado la historia porque efectivamente la esencia «¿Qué es la vida?, una ilusión / ¿Qué es la vida?, un frenesí, / una sombra, una ficción / y el mayor bien es pequeño / que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son» está ahí en versión neo-futurista. Y tampoco podemos decir que sea fácil de entender, o mejor dicho, no son obras que se puedan digerir atropelladamente. Las películas basadas en piezas del Siglo de Oro requerirán algo de sensibilidad y de paciencia. Pero el mínimo esfuerzo se ve pronto compensado por un regalo inesperado. Ofrecen una inagotable riqueza de matices que se van descubriendo cada vez que se vuelven a contemplar. Deparan goce estético, nos reconcilian con nuestra esencia más humana. Por eso los clásicos nunca cansan aunque se vean varias veces, como no cansan las añejas películas del período de esplendor. Por eso exhiben una permanente lozanía frente a la caducidad inexorable de otros filmes coetáneos. En cuanto a la mayor o menor verosimilitud de algunos lances teatrales; todo el cine exige capacidad de asombro y conservar cierta dosis de ingenuidad. Quién no recuerda a Mia Farrow en *La rosa púrpura de El Cairo* como espectadora ideal

El último de los impedimentos que se me ocurren para no llevar al cine algunas de las mejores obras dramáticas de nuestro Siglo de Oro es la extensión de algunas de ellas. Nada que no pueda solucionar una buena adaptación o algún oportuno recorte de versos. Se es fiel al texto si se mantiene el sentido del mismo, su coherencia y vitalidad expresivas. Aunque para intentar aproximar el texto al público a que va dirigido se introduzcan en él las enmiendas pertinentes entran dentro de lo necesario para que pueda ser comprendido en el momento histórico de su recepción. No es ningún crimen. Hay que ser respetuosos con los clásicos pero no sacralizarlos y preservarlos en una urna hermética que impida su disfrute. No hay tantos miramientos en las adaptaciones novelísticas. Cuánta gente se ha leído *Guerra y paz* frente a los millones de personas que habrán visto la película.

Las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían primordialmente para ser representadas. Cualquier obra, sólo en el ámbito del espectáculo alcanza su verdadero

---

<sup>8</sup> Zabaleta (1983: 307-308).

sentido e identidad. Un hecho obvio que conviene recordar puesto que hoy en día el consumo del teatro áureo pertenece más al espacio de la lectura que al del espectáculo.

El teatro es un espectáculo vivo que como tal no puede dormir en nuestras bibliotecas. Leemos en *Filosofía antigua poética* de Pinciano: «tengo yo en mi casa un libro de comedias muy buenas, y nunca me acuerdo dél, mas en viendo los rótulos de Cisneros y Gálvez, me pierdo por los oír, y mientras estoy en el teatro ni el invierno me enfriá ni el estío me da calor»<sup>9</sup>.

Mucho hemos avanzado en la situación de la escena española actual. En nuestros días, nombres como Lope, Tirso o Calderón son un reclamo para el público más heterogéneo y avalan el prestigio cultural de cualquier obra representada. ¿Por qué no en el cine? Que vaya el gran público a ver las obras del Siglo de Oro, que las descubran, aunque sea con banda sonora de ‘Operación Triunfo’.

En el mar sin orillas de Internet, en la era de los experimentos genéticos no sabemos adónde nos llevará la ficción pero sí sabemos dónde nos puede llevar si exploramos el tesoro artístico de un período que no se llama ‘Siglo de Oro’ por capricho personal, sino porque brilló artísticamente como ningún otro. Alejemos esos viejos complejos provincianos que nos hacen admirar a Shakespeare y olvidar a Cervantes, Lope, Tirso o Calderón. Esperamos, con todo esto, ver pronto buenas adaptaciones cinematográficas. Que *El perro del hortelano* sea un punto de partida no un caso aislado. Y mientras tanto, vayan al teatro, que algo queda.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASALLO, Alfonso, 2000, *2001: La odisea del cine*, Madrid, Espasa.
- PÉREZ SIERRA, Rafael, 1996, «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*», Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1995*, Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 107-115.
- PINCIANO, A. López, 1953, *Filosofía antigua poética*, Madrid, CSIC (vol. I), [ed. A. Carballo Picazo].
- QUESADA, Luis, 1986, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.
- TOMÁS NAVARRO, Tomás, 1995, *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- TORRES, Augusto M., 1994, *Diccionario del cine español*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VEGA, F. Lope de, *El Arte Nuevo de hacer comedia en este tiempo*, Madrid, CSIC [ed. Juana de José Prades].
- ZABALETA, Juan de, 1983, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid, Castalia [ed. Cristóbal Cuevas].

[<< Anterior](#)

[Siguiente >>](#)

---

<sup>9</sup> Pinciano (1953: 244).