

Patrícia Moretzsohn

DEL TEATRO DEL SIGLO XVII A LA TELEVISIÓN DEL SIGLO XX

la transescritura audiovisual de “La Dama Boba”
de Lope de Vega (RTVE, 1969)



Atena
Editora
Año 2025

Patrícia Moretzsohn

DEL TEATRO DEL SIGLO XVII A LA TELEVISIÓN DEL SIGLO XX

la transescritura audiovisual de “La Dama Boba”
de Lope de Vega (RTVE, 1969)



2025 by Atena Editora

Copyright © 2025 Atena Editora

Copyright do texto © 2025, o autor

Copyright da edição © 2025, Atena Editora

Os direitos desta edição foram cedidos à Atena Editora pelo autor.

Open access publication by Atena Editora

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira Scheffer

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Yago Raphael Massuqueto Rocha



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

A Atena Editora mantém um compromisso firme com a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, assegurando que os padrões éticos e acadêmicos sejam rigorosamente cumpridos. Adota políticas para prevenir e combater práticas como plágio, manipulação ou falsificação de dados e resultados, bem como quaisquer interferências indevidas de interesses financeiros ou institucionais.

Qualquer suspeita de má conduta científica é tratada com máxima seriedade e será investigada de acordo com os mais elevados padrões de rigor acadêmico, transparência e ética.

O conteúdo da obra e seus dados, em sua forma, correção e confiabilidade, são de responsabilidade exclusiva do autor, não representando necessariamente a posição oficial da Atena Editora. O download, compartilhamento, adaptação e reutilização desta obra são permitidos para quaisquer fins, desde que seja atribuída a devida autoria e referência à editora, conforme os termos da Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Os trabalhos nacionais foram submetidos à avaliação cega por pares, realizada pelos membros do Conselho Editorial da editora, enquanto os internacionais passaram por avaliação de pareceristas externos. Todos foram aprovados para publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

Del teatro del Siglo XVII a la televisión del Siglo XX: la transescritura audiovisual de “La Dama Boba” de Lope de Vega (RTVE, 1969)

| Autores:

Patrícia Moretzsohn

| Revisão:

Ricardo Irigoyen

| Diagramação:

Nataly Gayde

| Capa:

Yago Raphael Massuqueto Rocha

Datos de catalogación en publicación internacional (CIP)

M845 Moretzsohn, Patrícia

Del teatro del Siglo XVII a la televisión del Siglo XX:
la transescritura audiovisual de “La Dama Boba” de Lope
de Vega (RTVE, 1969) / Patrícia Moretzsohn. – Ponta
Grossa - PR: Atena, 2025.

Formato: PDF

Requisitos del sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acceso: World Wide Web

Incluye bibliografía

ISBN 978-65-258-3629-4

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.294250809>

1. Adaptaciones literarias - teatrales para televisión.

I. Moretzsohn, Patrícia. II. Título.

CDD 791.4572

Preparado por Bibliotecario Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

📞 +55 (42) 3323-5493

📞 +55 (42) 99955-2866

🌐 www.atenaeditora.com.br

✉ contato@atenaeditora.com.br

CONSELHO EDITORIAL

CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Amanda Vasconcelos Guimarães – Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof^a Dr^a Ariadna Faria Vieira – Universidade Estadual do Piauí
Prof. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Cirênio de Almeida Barbosa – Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. Cláudio José de Souza – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí
Prof^a Dr^a. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Elio Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof^a Dr^a Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Fabrício Moraes de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Prof^a Dr^a Glécilla Colombelli de Souza Nunes – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Prof. Dr. Joachin de Melo Azevedo Sobrinho Neto – Universidade de Pernambuco
Prof. Dr. João Paulo Roberti Junior – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof^a Dr^a Juliana Abonizio – Universidade Federal de Mato Grosso
Prof. Dr. Julio Cândido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Prof^a Dr^a Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia
Prof^a Dr^a Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.

(Lope de Vega, 2016, vv. 372-376)

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

El libro propone una comparación entre el texto de la comedia *La dama boba*, de Lope de Vega, y una de sus *transescrituras* para la televisión española: el episodio *La dama boba* exhibido por el programa *Estudio 1* de RTVE el 25 de marzo de 1969. Considerando aquellos fundamentos dramáticos expresados en el *Arte nuevo de hacer comedias* por Lope de Vega, en buena medida rastreables en sus obras teatrales y que son clave para su éxito entre el público, la autora investiga si tales fundamentos contribuyeron para el buen diálogo de la mencionada comedia con un medio de comunicación de masas como la televisión que se orientó, desde su creación, al espectador. En este sentido, analiza igualmente en dicho texto audiovisual los esquemas propuestos en el campo de la adaptación por estudiosos como Gaudreault y Marion y también Sánchez Noriega, procurando ceñirse, no obstante, a las características específicas del medio televisivo.

NOTA PREVIA

NOTA PREVIA

La Literatura siempre me ha gustado; en 2005, tras graduarme en Letras – Literaturas en Lengua Portuguesa por la *Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)*, concluí una maestría en el mismo campo. Ya en 2021, dieciséis años después, debido a los avances de la tecnología he podido retomar mis estudios universitarios, ahora de manera virtual, para recorrer esta vez los caminos de las literaturas española e hispanoamericana, que, igualmente, siempre han formado parte de mis intereses.

Aunque existan, por supuesto, innumerables diferencias entre las obras de cada país –cada cual con su peculiaridad–, pronto me di cuenta de que, al acercarme al caso de las letras hispánicas y al canon de la lengua castellana, sigo percibiendo cierta complejidad en la relación entre la Península Ibérica y América Latina; y cuando pienso en la literatura de muchos países latinoamericanos, incluido Brasil, no puedo dejar al margen el hecho de que trabajo desde hace muchos años en la televisión brasileña y, con eso, tiendo a considerar la profunda relación que existe en el arte de todo el continente con la «cultura de masas».

Abro un paréntesis aquí para aclarar mi uso del término «cultura de masas», cuya «exacta definición constituye todavía hoy un problema en el campo de las teorías y prácticas, de los estudios de comunicación y de las estrategias políticas y administrativas» (Abruzzese, 2003, pág. 189). En este trabajo, adopté la expresión, sin juicio de valor, para definir la cultura producida a gran escala a partir del siglo XIX y que, enfocada al entretenimiento, se difunde a través de los medios de comunicación masivos, conectándose a las leyes del mercado y los avances tecnológicos de cada época.

Paralelamente al desarrollo de dicha cultura, los medios se han solidificado como audiovisuales, pasando a mezclar imagen y sonido en un producto final híbrido, de naturaleza estética ecléctica. Si las producciones audiovisuales parten de un guion en el que se basan para la grabación de cualquier escena, muchos de estos guiones son adaptaciones librescas¹. En Brasil, específicamente, los programas de televisión se han alimentado durante largo tiempo de textos clásicos y contemporáneos de la literatura en lengua portuguesa –aún más que en el cine, que tiene aquí su desarrollo específico–.

¹ Sobre el término «adaptación», debo aclarar de antemano que lo utilizaré siempre que, a lo largo del trabajo, me refiera al producto audiovisual cuyo guion esté basado en una obra literaria –acompañando el uso comercial del término, tal y como en las expresiones «Oscar de mejor guion adaptado», «adaptaciones cinematográficas» etc.–. Pero la expresión no es exhaustiva y, para finalidad de reflexión sobre la cuestión, utilizaré el término «transescritura» (Murillo, 2017), que surge más adelante y que explicaré a su tiempo.

NOTA PREVIA

NOTA PREVIA

Es este diálogo, por tanto, entre medios audiovisuales y literatura, el que me interesa tratar a lo largo de estas líneas. Ya en un trabajo de investigación anterior, escrito en la *PUC-Rio* con becas de la fundación CAPES (*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*) y del CNPq (*Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico*), tuve la oportunidad de reflexionar sobre cómo se da esta relación en el territorio brasileño. Analizaba entonces el vínculo entre la novela *Memorial de Maria Moura* –de la renombrada autora y primera mujer a ingresar en la *Academia Brasileira de Letras*, Rachel de Queiroz (1992)– y su adaptación para una miniserie homónima producida por la TV Globo (Furtado *et al.*, 1994). En ese texto, prestaba especial atención al modo en que, en efecto, determinadas obras pueden interactuar con la sociedad, partiendo de la cultura popular para transformarse en cultura erudita, como sucedió en el proceso de creación de la novela de Rachel de Queiroz, y después retornar a la población como cultura masiva –el caso de la miniserie– y luego de ser asimiladas, retornar a la cultura popular y reiniciar este ciclo².

Años después, al inscribirme en la *Maestría en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana* de la UNIBA (institución adscrita a la Universidad de Barcelona) e iniciarme en el estudio del Siglo de Oro español, percibí la oportunidad de retomar la investigación sobre la relación entre literatura y medios audiovisuales y reflexionar, en este caso, sobre la forma en la que algunas de las obras de Lope de Vega –y específicamente, la comedia *La dama boba*– fueron, y siguen siendo, adaptadas para la televisión española. El punto de partida para llevar a cabo este trabajo debe ser, forzosa y naturalmente, otro: el contexto que ataña a las obras ya no es Brasil, tampoco América Latina; sino España. E, igualmente, no se trata de examinar la relación entre dos obras producidas en el siglo XX. Antes bien, me propongo ahora estudiar el diálogo entre textos creados en contextos históricos separados y, por lo tanto, diferentes entre sí.

Pero mientras escribo esta nota previa, recuerdo que el 12 de octubre de 1492 llegó una armada española a mi continente, a la cual le siguieron muchas otras; el 22 de abril de 1500, llegaron a Porto Seguro las *caravelas* de Portugal, país que pronto

² Para un estudio más detallado sobre la concepción de la recepción como parte activa del proceso de elaboración del mensaje y del receptor como creador en potencial de un nuevo mensaje, véase Martín-Barbero (1991).

NOTA PREVIA

NOTA PREVIA

sería anexado a España –tema que, por casualidad, fue abordado por Lope de Vega en su obra *El Brasil Restituido* (2010)–. Todo eso me impulsa a considerar que, de esa amalgama, así como del choque entre el pensamiento del colonizador y de los colonizados, surgió un imaginario que, aunque guarde sus diferencias con respecto a cada nación, puede presentar puntos comunes cuyas huellas seríamos capaces de rastrear desde la Península Ibérica a cualquier lugar del nuevo continente. Me interesa buscar esas huellas, y en España empecé esta nueva aventura.

Antes de proseguir, quisiera aprovechar esta nota para dar las gracias a dos personas muy importantes: a mi tutora, Dr.ª Raquel Crespo Vila, cuya orientación fue crucial para que pudiera llevar a cabo este proyecto, y al maestro Ricardo Irigoyen, cuya precisa corrección de pruebas ha dado brillo al texto. Sin ellos, este libro no existiría.

SUMÁRIO

SUMÁRIO

SOBRE ADAPTACIONES Y TRANSESCRITURAS	1
ESCUUDRIÑANDO LA RELACIÓN DE LOPE DE VEGA CON LA TELEVISIÓN	4
TRES PASOS PARA UN ANÁLISIS.....	6
3.1. <i>La dama boba</i> de Lope de Vega.....	6
3.2. El programa: <i>La dama boba</i> (TV, 1969), con relación al texto dramático	8
3.3. Texto y televisión encuentran el público	10
EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS Y EL TEXTO DRAMÁTICO DE LA DAMA BOBA	13
ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PROGRAMA TELEVISIVO LA DAMA BOBA (TV, 1969) Y DEL TEXTO DE LA PIEZA LA DAMA BOBA DE LOPE DE VEGA.....	20
5.1. Estructura.....	23
5.2. Relato	24
5.3. Personajes	25
5.4. Tiempo	35
5.5. Espacio.....	38
5.6. El espectador implícito	42
5.7. Evaluación	43
ALGUNOS APUNTES SOBRE RECEPCIÓN.....	45
CONCLUSIÓN Y PROPUESTAS PARA FUTUROS ABORDAJES ..	47
LISTADO DE REFERENCIAS.....	51
SOBRE EL AUTOR	56



C A P Í T U L O 1

SOBRE ADAPTACIONES Y TRANSESCRITURAS

La presente investigación propone un estudio comparativo del texto teatral de Lope de Vega, *La dama boba*, y su primera adaptación a la televisión española, en el episodio *La dama boba* (Vergel y Rincón, 1969) emitido por el programa *Estudio 1* de la Radiotelevisión Española (RTVE) el 25 de marzo de 1969, al que me referiré como *La dama boba (TV, 1969)*. Aunque existen otras adaptaciones de las obras de Lope de Vega, que serían igualmente interesantes para este trabajo, esta trama se construye alrededor de protagonistas femeninas y, por sus características, me parece muy adecuada para hacer una reflexión sobre la transposición de textos escritos en el siglo XVII para este vehículo tan particular que es la televisión.

Para empezar tal reflexión, hay que considerar que, desde un punto de vista teórico, muchos autores han discursado sobre la adecuación, o mejor, el grado de respuesta y operatividad que ofrece el término «adaptación» para el contexto cultural contemporáneo. Tal noción se ha venido usando de manera habitual y recurrente, sobre todo para fines profesionales y comerciales; no obstante, determinar que una obra fue «adaptada» no parece dar cuenta de los complejos mecanismos que, en el ámbito audiovisual contemporáneo, se ponen en marcha a la hora de trasladar un texto literario al formato audiovisual. Lo cierto es que el ámbito operativo de la expresión carece de amplitud y, hoy en día, muchos términos parecen más adecuados para definir, explicar y tipificar ciertas prácticas actuales. Como expone Marcel Alvaro de Amorim (2013), las críticas literarias y cinematográficas contemporáneas han sustentado el estudio de las prácticas de adaptación en la academia a partir de dos líneas teóricas distintas: la línea de la «traducción intersemiótica», iniciada por Roman Jakobson en 1969, y la de la «teoría de la adaptación», representada hoy por Robert Stam, Linda Hutcheon y Julie Sanders (pp. 15-16). Ambas teorías son paralelas y aportan conceptos capaces de actualizar la discusión. Si Jacobson por un lado, ayudó a comprender la traducción como una «recodificación», por la cual no transportamos el mensaje de un idioma a otro, sino que le damos un nuevo significado (pág. 17), Stam señalaría la necesidad de dejar de ver la «adaptación» como texto subordinado a la obra en la que está basada, para entenderla antes como un nuevo trabajo con características propias, resultado de otro acto creativo (pág. 21).

Bértold Salas Murillo (2017), a su vez, expone de manera bastante didáctica las razones por las que se hace necesario repensar la terminología. El autor, que va a llamar «fábula» a la sustancia narrativa de una obra –utilizando el término aportado por los formalistas rusos–, apunta que lo que comúnmente designamos como «adaptación» es la transferencia de dicha fábula de un soporte mediático a otro. Este proceso se cifra, por tanto, en una «transmediatización» que, sin embargo, supone también «la modificación del régimen semiótico, la apropiación de la fábula por parte de un nuevo sistema de signos» (pág. 14). De ahí que Murillo hable también de un proceso de «transemiotización».

La transemiotización es, a su vez, un proceso complejo por el cual un segundo creador –que, en algunos casos, puede ser el mismo que el primero– pretende inscribir la fábula «en un nuevo soporte, buscando repetir o variar los efectos de la primera creación, concebida en el seno de otros medios y contextos» (Murillo, 2017, pág. 18). Dicho proceso incluye diferentes etapas para desarrollar la «traducción» al nuevo medio, como la transformación de una pieza teatral en un guion y la posterior interpretación de este guion por parte del director, su equipo y el reparto, comportando, pues, «un esfuerzo imaginativo y de forcejeo con el nuevo soporte que obliga a una re-imaginación de aquello que antes fue puesto en escena. Por ello es tan importante concebir la *trans-escritura* como proceso que tiene mucho de búsqueda» (Murillo, 2017, pág. 25; las cursivas son mías).

Así, pues, la palabra «transescritura» surge como opción de mayor operatividad y capacidad abarcadora para el fenómeno que aquí interesa o ese diálogo intermedio que me ocupa. Para comprender tal expresión, es imperioso alejarse de aquellas concepciones que «leen» las adaptaciones en términos de fidelidad al trabajo original y, antes bien, acoger la idea de búsqueda mencionada por Murillo. En este sentido, cabe considerar el acercamiento a los textos bajo una noción de intermedialidad, para conseguir examinar «las circunstancias materiales que subyacen las prácticas significativas y hacen posibles los intercambios mediáticos» (Murillo, 2017, pág. 16) y alcanzar, así, una visión más completa del fenómeno o proceso.-

Desde este planteamiento y con el propósito de realizar un análisis lo más exhaustivo posible de los textos que me ocupan, utilizaré en este trabajo el término «transescritura» –que «invita a incorporar la materialidad del soporte y la institucionalidad del medio en la comprensión de la práctica de la adaptación» (pág. 25)–, junto al concepto más comercial o extendido de «adaptación».

Resta determinar cuál será el objetivo de comparar dos textos tan distanciados en el tiempo. El análisis de la obra audiovisual se plantea con el propósito de desentrañar si el enfoque de sus autores –considerando que un proyecto audiovisual es una creación colectiva– permitió o no la realización de una obra «exitosa» en sus

propuestas. La propia noción de éxito, sin embargo, precisará ser detallada en el sentido de que, al transponerse una historia de un código expresivo a otro, el producto final debe mostrarse integralmente perteneciente al nuevo medio y, lo que es más importante, debe ser capaz de relacionarse con el receptor de forma análoga a la obra de partida. Con eso, más allá de investigar aquellas estrategias de transescritura, la idea es trazar un paralelo entre las obras mencionadas para intentar comprender si las claves de lectura, de interpretación y de recepción que garantizaron a Lope de Vega una exitosa conexión con los espectadores en su época –según comenta Jean Sentaurens, no existe «un público de los corrales, sino varios públicos», y la palabra, aplicada a esa audiencia, puede resultar anacrónica (1998, pág. 293)–, pueden haberse reactualizado, aprovechadas las nuevas tecnologías y en función de un nuevo contexto cultural y de los parámetros propios del medio televisivo.

Por tratar de la transferencia entre soportes distintos –el texto literario, aunque escrito para su representación teatral, y la televisión–, el trabajo se dividirá entre los campos de la literatura y la comunicación. La investigación partirá del análisis estructural del texto hacia la Semiótica del teatro y de la televisión para descubrir, en fin, cómo se transforma ese material en la obra televisiva y cómo influyen las particularidades de los medios en la transescritura del original de Lope de Vega.

Extrapolando los resultados de ese análisis, cabría formular muchas preguntas más, como, por ejemplo, qué representó el texto de Lope de Vega en su época y, a partir de la discusión sobre su incidencia y vigencia, qué pueden representar las transescrituras audiovisuales de su obra en la sociedad contemporánea –una consideración, quizás, de la orden de los Estudios Culturales, que señalo al final de este trabajo como forma de abrir vías o líneas de investigación ulteriores.



C A P Í T U L O 2

ESCUUDRIÑANDO LA RELACIÓN DE LOPE DE VEGA CON LA TELEVISIÓN

Entre toda la bibliografía que me ha sido posible consultar de lo que se ha escrito sobre adaptaciones de obras de Lope de Vega a la televisión española, he podido concluir, que, hasta la fecha, el tema del estudio aquí propuesto parece haber sido tratado o examinado de manera parcial.

Algunos investigadores se han centrado en aspectos de la transescritura de obras de Lope de Vega al cine, como la doctora Alba Carmona, que dedicó su tesis doctoral —«La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras fílmicas» (2018)— al tema de la recepción del dramaturgo áureo en la contemporaneidad. En su artículo «Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas», Carmona (2015) apunta que la «comedia áurea ha sido estudiada, sobre todo en el mundo universitario español, desde una perspectiva filológica» (pág. 7), después desde la sociología y, más recientemente, desde la teoría literaria y el nuevo historicismo. La autora nota, sin embargo, que «el examen de la puesta en escena de la comedia en la actualidad ha sido efectuado de forma minoritaria» y que «el análisis de la puesta en escena de los clásicos áureos puede revelarnos significados que, solo a través de la lectura, resultaría imposible discernir» (pág. 8). Valga subrayar —en tanto que atañe a los intereses de este trabajo— que por «puesta en escena» esta investigadora se refiere no exclusivamente a los montajes teatrales, sino también a las producciones y/o adaptaciones audiovisuales de Lope, señalando, en último término, la escasez de trabajos que aporten un enfoque semiótico a los análisis propuestos.

Aunque existan artículos sobre la manera en que Lope de Vega, en cuanto personaje, es presentado por la televisión —como «Lope de Vega en televisión», de Esther Fernández (2018), y «“¡Maldito Lope de Vega!”», de Héctor Urzáiz (2018)—, no he encontrado estudios específicos sobre la adaptación de sus textos para este medio, que obedece a reglas propias y que, a mi entender, merece atención y tratamiento particular. Virginia Guarinos, en su artículo «Del teatro al cine y a la

televisión: el estado de la cuestión en España» (2007), comenta: «Si he ordenado las ideas sobre teatro y cine en tres apartados bajo mi criterio de relevancia innovadora en la investigación, nada puedo ofrecer en cuanto a apartados sobre la innovación investigadora en teatro y televisión. Los apartados estarían vacíos. La televisión se trabaja poco...». A pesar de esa afirmación, la propia investigadora, que viene examinando el fenómeno televisivo, llega a destacar algunos esfuerzos para proponer «esquemas de análisis de obras adaptadas» a este soporte específico (pág. 73, también para la cita anterior), como los artículos «Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión», de Pilar Espín (2002), interesado en la manera como las piezas de teatro se pueden presentar en el nuevo medio, y «Las producciones televisivas de teatro clásico», de Ana Suárez Miramón (2002).

Por otra parte, artículos como «La polimetría en La Dama Boba: funciones poéticas y dramáticas» de la doctora Fausta Antonucci (2020), y «Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega», de Leonor Fernández Guillermo (2007), apuntan que el análisis de los metros de los versos de Lope de Vega puede proporcionar «muchísimas informaciones útiles, porque la polimetría de hecho constituye la armazón auditiva de la pieza, la estructura audible por decirlo así» (Antonucci, 2020, pág. 112) y «contribuye a la eficaz construcción de la acción dramática» (pág. 113). Por lo tanto, la manera en la que las estrofas del autor áureo se adaptan a las distintas circunstancias de la trama serán muy importantes para ese análisis.

Siguiendo a Miramón (2002), parto desde la idea de que «la historia de la televisión en España ha estado totalmente imbricada en la historia de la radio» (pág. 571), aunque agregaría que eso sucedió en muchos países, siendo también el caso de Brasil. Diferente del cine, que se habría desarrollado a partir de la fotografía, la radio hubo de partir desde la palabra hablada y/o escrita y, con eso, el ritmo de los diálogos en las escenas y el contenido de lo que es dicho sería fundamental para la interacción con los televidentes. Por eso cabría preguntar cómo la variación métrica en los textos de Lope de Vega se puede relacionar con el ritmo de los diálogos en su transescritura televisiva. Más allá de esa comparación, ¿la intención de Lope de variar la métrica en sus textos puede haber contribuido para una mayor flexibilidad en su transescritura?

Buscando responder a estas y otras preguntas, pretendo contribuir a las iniciativas expuestas en este trabajo, con una posible ampliación de los estudios sobre la relación de la televisión de España con el legado de un autor clave en su literatura.



C A P Í T U L O 3

TRES PASOS PARA UN ANÁLISIS

Habiendo establecido el objeto y los objetivos de este trabajo, llega el momento de determinar las estrategias necesarias para alcanzarlos de la manera más eficaz posible. Por su carácter intermedial, consideré que lo mejor sería definir tres pasos para este análisis: en un primer momento (3.1) se propone un acercamiento al propio texto de Lope de Vega, escrito en el siglo XVII para su escenificación teatral, para leerlo ahora en relación con su posterior transescritura audiovisual e intentar establecer, *a priori*, una serie de conexiones entre ambas proyecciones. El segundo paso (3.2) radicaría en el análisis comparativo de la producción televisiva con el texto originario. Y finalmente, el último paso (3.3), procura esbozar una serie de consideraciones finales sobre la recepción de ambos textos.

3.1. *La dama boba de Lope de Vega*

El análisis del texto de Lope de Vega en este trabajo estará centrado, prioritariamente, en las estrategias del autor para popularizar el teatro en su época. Los métodos descritos en su discurso *Arte nuevo de hacer comedias*, de 1609¹, me parecen muy similares a los utilizados hoy para atraer al público de la televisión de programación en abierto y que aparecen explicados en el artículo «Cincuenta años de televisión en España», de Miguel Palacio Arranz. A pesar de haber sido publicado en 2006, el texto de Arranz mantiene su actualidad y presenta un panorama bastante objetivo de cómo se ha desarrollado el medio en el caso español, hasta llegar al momento actual que, siguiendo al investigador británico John Ellis, Arranz califica como etapa de «abundancia televisiva». Para el autor, en esta etapa:

¹ Aunque son muchas las ediciones que permiten leer el discurso de Lope de Vega, para este trabajo manejo la versión presentada en *Arte nuevo de hacer comedias: Edición crítica. Fuentes y ecos latinos* (2016), comentada por F. B. P. Jiménez y P. C. Parrado, publicada por la Universidad de Castilla-La Mancha y cuya referencia recojo al completo en el listado bibliográfico final. Tal decisión responde, en primera instancia, a la accesibilidad del volumen, disponible digitalmente; pero también al detalle y cuidado del trabajo de edición, donde, además de una explicación sobre los aforismos, también es posible encontrar un análisis sobre la recepción crítica de la obra a lo largo de los años.

[la] influencia de las reglas del consumo y el consumismo en el mercado televisivo establecen que los programas no se diferencien de cualquier otra mercancía, lo que conlleva que, en el circuito económico televisivo, se deben aplicar meticulosamente las reglas del marketing. Se busca siempre la mayor audiencia posible (o, al menos, crear un equilibrio entre lo que cuesta un programa y lo que recauda por los ingresos publicitarios), y, así, privilegian (...) los formatos dirigidos a los grandes consumidores de televisión. (Arranz, 2006, pág. 319)

Para alcanzar un gran número de consumidores, por supuesto, hay que establecer una estrategia —o varias—. Dejando a un lado, momentáneamente, los juicios de valor y consideraciones sobre el impacto de ese pensamiento mercadológico sobre los medios de comunicación, y centrándome únicamente en los métodos utilizados, me interesó la posibilidad de comparar las propuestas actuales con las planteadas por Lope de Vega en su época, para detectar, quizás, los rastros de los detalles pensados para atraer a los espectadores que estaban en el texto original y que continuarán en sus transescrituras audiovisuales en la contemporaneidad.

Se hace importante, empero, cotejar las obras sin desembocar en el ejercicio anacrónico de trasladar el paradigma de análisis de la cultura de masas al siglo XVII, y para tal, pretendo apoyarme en el libro *De los Medios a las Mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía*, de Jesús Martín-Barbero (1991), teórico nacido en España que desarrolló, sin embargo, la mayor parte de su trabajo en Colombia.

Según escribió Néstor García Canclini en el prólogo del libro mencionado, los «primeros investigadores de los medios trataban de saber cómo hacen éstos para manipular a sus audiencias» (Canclini, 1991, p. 5). Para Martín-Barbero, no obstante, la comunicación se tornó:

Cuestión de mediaciones más que de medios, cuestión de cultura y, por tanto, no sólo de conocimientos sino de re-conocimiento. Un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para rever el proceso entero de la comunicación desde su otro lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos. (Martín-Barbero, 1991, p. 10)

Al desplazar la teorización sobre la comunicación de masas contemporánea hacia su recepción, el teórico defiende que en el proceso de reelaboración del mensaje es posible encontrar «no lo que sobrevive de otro tiempo, sino lo que en el hoy hace que ciertas matrices culturales sigan teniendo vigencia, lo que hace que una narrativa anacrónica conecte con la vida de la gente» (Martín-Barbero, 1991, p.11), lo que desplaza también el pensamiento sobre cómo estas masas reaccionan a los mensajes emitidos.

La pregunta que se plantea es, entonces, por qué y cómo las obras de Lope de Vega siguen reverberando en la sociedad, y aun en los medios masivos. Puesto que, más allá de sus importantes textos dramáticos, el autor nos dejó también una obra de pátina ensayística, en la que desvelaba las claves adoptadas para mantener a la audiencia interesada en sus obras, mi propuesta es la de utilizar dicho texto como base para descubrir si tales técnicas pueden haber contribuido a la vigencia de sus

obras todavía en nuestros días. También será de gran utilidad en este apartado el artículo de Bobes Naves: «Cómo está construida “La dama duende” de Calderón» (1990), que, a pesar de analizar un texto de otro autor barroco, aporta algunas claves interpretativas que ayudan a considerar esa condición «espectacular» que, por supuesto, atañe al texto objeto de este trabajo.

Considerando que «la frase “es de Lope” llegó a transformarse en una especie de eslogan que garantizaba el espectáculo a ser vendido» (Villena, 2019, s.p.), valga preguntar si es posible encontrar, en el texto de *La dama boba*, elementos que, de antemano, ya estuvieron pensados para atraer el variado conjunto de espectadores que asistía a los corrales de comedia, contribuyendo así al éxito del autor.

3.2. El programa: *La dama boba* (TV, 1969), con relación al texto dramático

El segundo paso de este análisis será el de comparar el programa televisivo con el texto del cual fue adaptado, teniendo en cuenta aspectos importantes del proceso de transescritura a soportes audiovisuales en general y, específicamente, a la televisión. A este respecto, Murillo (2017) recuerda que, en dicho proceso, habrá sutiles variaciones de lo que es característico de un primer medio a la hora de traducir o transportar determinada fábula a un segundo o nuevo medio, pues, durante su desplazamiento, la fábula se encontrará «necesariamente con potencialidades y restricciones de información y figuración que están ligadas a la configuración intrínseca del nuevo medio». El mismo investigador señala que, para los involucrados en la tarea, «la trans-escritura exige trabajar no solamente la configuración de la fábula, sino la del medio, explorando las diferentes maneras de combinar, restringir o multiplicar los materiales de expresión (el ritmo, el movimiento, la gestualidad, la música, la palabra, la imagen, la escritura) y ponerlos a funcionar de acuerdo a las circunstancias de expresión y de recepción» (Murillo, 2017, pág. 18 para ambas citas). Tal proceso generará, por lo tanto, sustituciones que deben ser consideradas en el análisis del producto audiovisual.

Asimilando las teorías de Gaudreault y Marion², Murillo (2017) va a demostrar la manera en la que la «medialidad» gana importancia para el análisis interpretativo, una vez que este concepto se relaciona con la aptitud de un medio para comunicar lo que se pretende. Para el autor, esa capacidad:

Está determinada por (...) las configuraciones semióticas internas que convoca y los dispositivos comunicacionales y relationales que pone a funcionar. Cada medio induce una organización diferente del discurso, situación que no puede dejar intacto su contenido. Durante el proceso trans-escritural, el substrato narrativo debe encontrar en la configuración mediática los elementos en que encarnarse. (Murillo, 2017, p. 18)

² Murillo va a citar a tres textos de Gaudreault y Marion en su artículo: «Transécriture et médiatique narratieve: l'enjeu de l'intermédialité» (1999), «Transécriture and Narrative Mediatics. The Stakes of Intermediality» (2004), y «Un art de l'emprunt. Les sources intermédiaires de l'adaptation» (2006).

Retomando los neologismos propuestos por Gaudreault y Marion para designar la apertura o no de una obra a la transescritura, esto es, la *adaptogenia* y la *mediagenia*, Murillo también explica que:

Toda forma de representación exige una suerte de negociación con el soporte y el sistema de expresión escogidos (es decir, la opacidad del medio). Mientras más intensa es esta opacidad más mediagénico es el relato y menos autónoma es su fábula; su paso a un nuevo medio exigirá, por tanto, una importante transformación. Por el contrario, un relato altamente adaptogénico es aquel cuya fábula posee la suficiente vocación transmédatica como para migrar a otro medio sin perder la mayor parte de sus propiedades. (Gaudreault y Marion, 2006, p.18, citado en Murillo, 2017, p.18)

Considerando, como recuerda Templado (2002), que el espectador teatral y el espectador de textos audiovisuales realizan pactos de visualización distintos con relación a cada medio —ya que el primero tiene un compromiso con «la convencionalidad de la representación», y el segundo con reconocer la ficción, ubicar temporal y espacialmente lo que es mostrado en la pantalla, e «identificar su visualización con la que se le ofrece, que es la que el realizador, enunciador en última instancia, ha decidido que mire» (pág. 567, para ambas citas)—, la pregunta principal en este punto del análisis sería, por tanto, si el texto de Lope de Vega es o no «adaptogénico».

Vuelvo a recurrir aquí a Gaudreault y Marion, que sugieren cinco parámetros para el análisis del proceso transescritural (Gaudreault y Marion, 2006, pág. 17 y ss.; la traducción de los términos es de Murillo, 2017):

- La *intensidad adaptativa*, vinculada a los conceptos de adaptogenia y mediagenia —«Plus un texte sera mediagénique, plus il sera difficilement adaptable dans un autre média. D'où la mobilisation dans pareil cas d'une intensité adaptative importante» (Gaudreault y Marion, 2006, pág. 18)—;
- La *amplitud adaptativa*, vinculada al objeto de la adaptación, esto es, el grado o foco de interés sobre la intriga en sí, o sobre otros componentes de la obra literaria (Gauldreault y Marion, 2006, pp. 18-19);
- El *volumen adaptativo*, que supone una «évaluation complète des "données" que le texte en aval, le texte d'arrivée, "reformatte" –ou cherche à "reformater"– d'après le texte de départ» (pág. 19);
- La *intencionalidad*, que se refiere al grado de ocultamiento o explicitación de la obra original en el caso de la segunda (Gauldreault y Marion, 2006, pp. 19-20);
- La *orientación mediática*, considerando que una adaptación puede estar orientada hacia el medio de partida –destacando, en el caso de la obra interpretada en este trabajo, su origen teatral y barroca– o hacia el medio de llegada (Gauldreault y Marion, 2006, pág. 20).

Recordando que el medio de llegada es la televisión, creo que los parámetros establecidos por Gaudreault y Marion serán de gran ayuda para definir qué aspectos del episodio analizado pueden exemplificar las etapas del proceso de transescritura, y si tal proceso tiene éxito en el sentido de transportar la fábula a su nuevo soporte.

3.3. Texto y televisión encuentran el público

Tras el proceso de transescritura, texto teatral y programa televisivo encuentran juntos a sus lectores y espectadores. He aquí el tercer objeto de interés de mi proceso analítico. En la presentación del *Anuario Lope de Vega* de 2018, Alba Carmona, Purificació García Mascarell y Gaston Gilabert (2018) defienden, en línea con los postulados de Walter Benjamin, que «cuando reproducimos una obra de arte antigua en un molde nuevo, perdemos su aura más primitiva, pero también obtenemos ganancias: nuevas posibilidades de dialogar con el arte y, en definitiva, de ver el mundo» (pág. 2). El pensamiento y la sensibilidad posmodernos³ han venido a modificar la manera en la que se percibe esa aura y actualmente, al topar con la transescritura de un texto clásico que resiste al paso del tiempo, el receptor ya tiene las herramientas para comprender que aquel texto sigue en «permanente resignificación» (pág.2). Según apuntan los investigadores mencionados, el interés por Lope de Vega viene aumentando y la incesante aparición de nuevas propuestas audiovisuales habría contribuido, en buena medida, a la renovación del público interesado en su figura y su obra. Así, observando que estas novedades encuentran eco en los nuevos abordajes críticos —actualmente, «disciplinas como los *Performance Studies* y la Teoría de la Adaptación Cinematográfica cuestionan ideas que aún se utilizan para valorar cualitativamente las relecturas de obras clásicas» (Carmona et al., 2018, pág. 3)— y que las comedias teatrales del autor áureo estarían diseñadas «con un material que, cuatro siglos después de aquel tiempo, admite las más heterogéneas energías contemporáneas» (Carmona et al., 2018, pág.8), ellos defienden que dichas comedias terminan por ser resignificadas en la contemporaneidad, lo que desafía las antiguas nociones de jerarquía concernientes a la relación entre las transescrituras y los textos originales.

Por lo demás, se podrían establecer determinados paralelismos entre el período barroco y la posmodernidad, que quizás puedan ayudar a continuar esta reflexión. Fernando Rodríguez de La Flor (2003), por ejemplo, en su artículo «Del Barroco a la Posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo», vuelve sobre *La Sociedad del Espectáculo*, de Guy Debord, para proponer una discusión sobre cómo los locales de espectáculos ayudaron a conformar la sociedad española de la manera en la que hoy la conocemos. Rodríguez de La Flor define la urbe moderna como «un *lugar teatral* por excelencia» (pág. 125) y, refiriéndose al hecho de que «España fue a lo largo de al menos cien años la primera potencia colonial de Occidente», apunta «una singularidad que se manifestaría en el modo de organización específico de la cultura simbólica del imperio español en la Edad Moderna» (pág. 126, para ambas citas).

³ Aunque no hay consenso sobre el término, en este trabajo hablo de «posmodernidad» como un concepto que representa toda la estructura sociocultural a partir de la segunda mitad del siglo XX y que se caracteriza, entre otros elementos, por la tendencia a la descentralización y la mezcla y unión de fragmentos de diferentes estilos, culturas y épocas.

Desde este punto de vista, el mismo investigador resalta que cabe reflexionar sobre lo que sería esa «particular “matriz” española del espacio lúdico-simbólico» (De la Flor, 2003, pág. 126) y, evocando la correlación entre la decadencia del imperio español y el florecimiento de las artes en el Siglo de Oro, menciona «la decadencia de la *totalidad imperial hispana*, en cuya sublimación se crea una necesaria «política de la reputación» sostenida y alentada en el medio espectacular» (p. 127). De igual modo, en el fragmento que, si bien es largo, resulta del todo necesario recuperar, este mismo autor comenta:

La fiesta española (...) está enteramente determinada (...) por las estrategias cortesanas, como así mismo también lo está por las visiones de los grandes políticos y las instituciones poderosas (la Iglesia), que enseguida se apercibieron en nuestro país de la necesidad de abrir un dominio del espectáculo en el que la complejidad social se redujera (y se reabsorbiera, neutralizándose). Un foco o *locus* perspectivístico donde, en un efecto de visualización global, el “ojo del pueblo” se dirigiera hacia un solo punto de donde emana la doctrina, y desde donde se emiten hipótesis explicativas acerca de la idea de un mundo. Algo que a estos efectos bien revela la invención magistral de una, así llamada, *comedia nueva*. Es decir, de un teatro profesional y de un espacio social de la representación altamente formalizado, cuya mera existencia forzó y determinó el alumbramiento de los más grandes genios de la ficción de masas moderna. Pongamos un Lope, pongamos, también, un Calderón. (De la Flor, 2003, p. 128)

Rodríguez de la Flor va más allá de esta idea, observando que, en cuanto lugar, el «corral de comedias es un espacio de elaboración de discurso simbólico; un lugar propio de *indoctrinación* donde la diversión comparece en tanto enteramente *controlada* por la ideología» y que, con eso, «precede arqueológicamente, al lograr la expresión máxima a través del “auto sacramental”, a los espacios de comunicación “sacral” televisiva.» (pág. 129). Así pues, y desde estas consideraciones, el investigador apunta su opinión acerca del tiempo «actual, “ahora”, definido en ocasiones como “neobarroco” precisamente porque en él, como antaño, la sociedad entera se puede definir como “sociedad del espectáculo”, sociedad volcada en la *illusio*. (pág. 131). El entendimiento es el de que la sociedad contemporánea, acostumbrada a la representación mediática de los sucesos, se ve igualmente supeditada a los medios de comunicación de masas.

Si consideramos las afirmaciones de Arranz (2006) sobre las propuestas de las emisoras públicas españolas que, entre 1965 y 1989, «a semejanza de lo acaecido en otros servicios públicos europeos, elaboraron de una manera connatural a su propio ser proyectos pedagógicos concebidos para incidir en las dinámicas sociales, crear las bases compartidas de la comunidad y establecer el mayor consenso en la interpretación de los hechos sociales» (pág. 317), configurándose eventualmente en un factor políticamente estratégico, podemos percibir aquí —desde un punto de visto esencialmente teórico— un paralelo entre lo qué representarían las piezas del siglo XVII para sus espectadores y qué pasaron a representar, a partir de los años ochenta, las emisiones televisivas para el público español. Sumando a eso la

afirmación de Antonio Sánchez Jiménez —biógrafo de Lope de Vega— recogida para el periódico *El Diario*, de que el dramaturgo madrileño «[s]in duda alguna (...) es el primer escritor de masas y profesional de la literatura española» (Villena, 2019, s.p.), no querría perder la oportunidad de dedicar un espacio, en la etapa última de este trabajo, al caso concreto de la recepción de ambos textos, que quizás apunte observaciones al debate y que, en última instancia, quieren responder a una sola pregunta: ¿qué significa «IMAGINar»?



C A P Í T U L O 4

EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS Y EL TEXTO DRAMÁTICO DE LA DAMA BOBA

Con la intención de observar las estrategias usadas por Lope de Vega para popularizar el teatro en su época —para después cuestionar si tales estrategias siguen siendo válidas para el caso de las transescrituras audiovisuales contemporáneas—, he elegido analizar la comedia *La dama boba*, escrita en 1613, «en una etapa de plena madurez creadora», una vez que el autor teatral «hacía ya muchos años que dominaba con maestría la fórmula de la comedia urbana» (Antonucci, 2020, pág. 111) y, con eso, presenta en esta pieza una gran regularidad estructural.

La comedia cuenta la historia de dos hermanas: Finea y Nise, que, aunque equiparables en belleza, son diametralmente opuestas en su caracterización psicológica: mientras la primera es completamente necia, la última es considerada inteligente en demasía por su padre Otavio. En el inicio del texto, el caballero Liseo se dirige a Madrid, acompañado de su lacayo Turín, para casarse con Finea, a quien todavía no conoce. Al llegar a la casa de Otavio, se espanta con la estupidez de Finea y se admira de la sagacidad de Nise. La cuestión es que, con ser Finea tan simple, su tío rico le ha dejado un grande dote —para que «la boba» pueda atraer un pretendiente adecuado a su clase social—; cuatro veces más grande que el de Nise, que, por su parte, está enamorada del inteligente Laurencio. Este, sin embargo, decide acercarse a Finea, con intención de garantizarse un futuro acomodado, abandonando, pues, a Nise. Liseo, en fin, acabará enamorándose de Nise, la hermana de su prometida inicial. He aquí la base para el desarrollo de la obra, que finaliza, tras muchos desencuentros, cuando Otavio percibe que las parejas correctas son Finea y Laurencio y Nise y Liseo, acepta las bodas trocadas, y las dos hermanas tienen su final feliz.

En aras de comprender mejor las técnicas usadas por Lope de Vega para atraer y mantener la atención de la audiencia, es conveniente prestar atención a las reglas señaladas por el propio autor en su *Arte nuevo de hacer comedias* —discurso en verso que leyó ante la Academia de Madrid en 1609—. En tal discurso, el escritor presenta lo que llama un «parecer» sobre las comedias que él mismo viene creando, haciendo hincapié en las ligaduras que, sobre aquellas, imponen las demandas de

los espectadores. Lope defiende que sus obras obtienen el aplauso de los oyentes por hablar el mismo lenguaje que aquellos; o, por mejor decir, por hablar al corazón del pueblo. Desde esta perspectiva, el dramaturgo persigue un retrato de la época, ya que, en su propia opinión, el objetivo de cualquier comedia debe ser el de imitar las acciones de los hombres del momento y pintar a sus costumbres (Lope de Vega 2016, pág. 87). Las principales propuestas, a este respecto, definidas por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* y sumariadas aquí, serían:

- Contar historias verosímiles, buscando mezclar lo trágico y lo cómico, porque eso agrada mucho a la gente; ceñirse al tema principal y escribir las piezas siempre de manera ajustada, de modo que no falte o sobre ningún detalle; abordar preferiblemente los casos de honor, así como las acciones virtuosas, porque mueven con fuerza a la audiencia;
- Que el autor no se preocupe por la regla aristotélica de que la pieza se debe desarrollar en el espacio de un solo día. Para Lope, sí que era importante que la historia de la comedia transcurriese en el menor tiempo posible; si se hiciese necesario pasar más tiempo, sin embargo, que el autor lo hiciese y que arreglase las elipsis en el texto –poniendo dos épocas distintas en las distancias de dos actos, por ejemplo–;
- Escribirse la obra en tres actos, buscando en cada uno no interrumpir el día transcurrido; presentar el asunto en el primer acto, y en el segundo enlazar los hechos de tal manera que hasta la mitad del tercero casi nadie pueda adivinar el final; dividir el asunto en dos partes, colocando la conexión desde el principio, pero dejando la solución a la última escena, porque si la audiencia capta el final, se va;
- Que las comedias no lleven más de dos horas, para no enojar a los espectadores; poner siempre un baile en la obra y no dejar pasar mucho tiempo sin que los actores hablen, porque, además de alargar mucho la obra, la gente se inquieta;
- Utilizar lenguaje casto, claro, fácil y corriente, y poner atención a las figuras retóricas; no traicionar la Biblia, no ofender el idioma y no perder mucho tiempo con asuntos superficiales del cotidiano; asimismo, cuando el personaje necesitar persuadir, aconsejar o disuadir a alguien, que se usen sentencias y conceptos adecuados, ya que una persona habla en diferente estilo cuando tiene que hacerlo;
- Describir los amantes con afectos que emocionen extremadamente a los oyentes; escribir los soliloquios de manera que el actor se transforme al hablar y, con eso, transforme también al espectador, y escribir estrofas elegantes para complacer al actor y a los espectadores;

- █ Guardar el decoro de las mujeres: que se porten como damas. Por otro lado, una vez que el disfraz varonil suele agradar mucho a los espectadores, si el autor elegir hacerlo que sea de manera justificable;
- █ No poner a los personajes de los criados para hablar de asuntos importantes; garantir que un personaje no se contradiga ni que se olvide de lo que ya ha dicho; por otra parte, no dudar en engañar a un personaje, porque el espectador se complace pensando que solo él entiende lo que dice el otro; y ocuparse también de engañar al espectador para que él no pueda anticipar el desenlace;
- █ Acomodar los versos a los sujetos de que se van tratando, de manera a usar las décimas para quejas; el soneto para los que aguardan; los romances para las relaciones –aunque las octavas para hacerlas lucir–, los tercetos para cosas graves y las redondillas para las cosas de amor;
- █ Y, por fin, no hacer sátiras muy claras, para no generar odio (*passim* Lope de Vega, 2016, pp. 85-100).

A la luz de estas propuestas, igualmente se podrá evaluar la manera en que el lector/espectador implícito —para el que, conscientemente, escribe Lope— se ve reflejado en el texto dramático de *La dama boba*. Las dos premisas fundamentales, por ejemplo, defendidas en la pieza parecen haber sido pensadas para hablar, precisamente, al gusto del espectador medio. La primera premisa sería la de que estar en los extremos es siempre un problema —no vale la pena ser demasiado rico ni demasiado pobre; y ni demasiado inteligente ni demasiado tonto—; la segunda premisa, por su parte, defendería que el amor enseña, siendo capaz de superar cualquier problema.

En cuanto al tema y más allá del conflicto de las dos hermanas, es posible percibir que, según lo indicado por Lope en el *Arte nuevo...*, la cuestión del honor subyace a la trama, una vez que «la incongruencia que supone el que el honor sea patrimonio de los hombres, pero esté supeditado a las acciones de las mujeres» (Naves, 1990, pág. 78) aparece en esta obra, como en tantas otras en su época.

Lope de Vega refuta, como ya se adelantó arriba, la propuesta aristotélica de que la historia de la pieza deba transcurrir en el espacio de un día: con eso, la historia de *La dama boba* transcurre en el periodo de dos meses, según podemos inferir de la línea de Otavio, dicha ya al final de la comedia —«Hoy hace, Liseo, dos meses que me traes en palabras...» (Lope de Vega, 2000, vv. 858-859)¹—, y considerando que esta comienza con la llegada de Liseo. De la misma manera, el autor obedece a la propia regla de que las elipsis se den entre uno y otro acto, haciendo un salto de un mes del primero al segundo acto, y otro mes del segundo al tercer acto.

¹ Aunque ciertamente existe una multiplicidad de ediciones del texto dramático de *La dama boba* de Lope de Vega, opté por utilizar la edición digital cuya referencia recojo al completo en el listado bibliográfico final, porque, como no estoy en España, tengo poco acceso a los volúmenes en el idioma original, y el sitio web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes me pareció el más fiable en el ámbito de *internet*.

En el primer acto, el tema es presentado con la entrada del personaje Leandro, que comenta: «Nise es mujer tan discreta, / sabia, gallarda, entendida, / cuanto Finea encogida, boba, indigna y imperfeta» (Lope de Vega, 2000, vv. I-125-128). Ya se sabe que Liseo se va a casar con Finea, y, conforme lo indicado en el *Arte Nuevo...*, a partir del momento en que se descubre la intención de Nise de casarse con Laurencio (vv. I-590-615), el relato se divide en dos y las conexiones son mostradas a partir del verso en que Laurencio declara: «Pues ya señalo en Finea» (Lope de Vega, 2000, v. 674). La estructura interna de la comedia adquiere, entonces, una organización extremadamente simétrica, ya que Liseo también se enamorará de Nise. Por ser las dos hermanas opuestas la una de la otra, casi todo lo que le ocurre a una, le pasa a la otra de manera contraria, siguiendo esta gran característica de la estética barroca que es el contraste.

Los engaños, también citados por Lope en su texto ensayístico —«El engañar con la verdad es cosa que ha parecido bien» (Lope de Vega, 2016, vv.319-320) y que, por lo demás, agradaría a los espectadores de la época— se suceden a lo largo de toda la obra, configurándose como la base argumental sobre el que se desarrollan la mayoría de las escenas. La construcción de estas, a su vez, respaldada por la gran variación métrica en sus estrofas, contribuye a mantener el ritmo acelerado de la comedia y con eso la atención del oyente, tal y como también defendía el autor.

En realidad, es mucho lo que se podría apuntar al respecto de la variación métrica en *La dama boba*. Como observa Fausta Antonucci:

es elevadísima la cantidad de cambios métricos, aunque no lo es tanto el número de formas estróficas utilizadas: de hecho, si se observa el esquema final, salta a la vista que la armazón métrica de la comedia está constituida por las redondillas y el romance, casi siempre en alternancia regular y ocupando el 78,2% del texto. Frente a este entramado dominante, destacan las demás formas métricas, cada una de las cuales adquiere una función que, muy a menudo, es solidaria con la secuencia de acción a la que da forma poética. (Antonucci, 2020, pág. 111-112)

Aún más, la misma autora notará cómo «la interrelación entre métrica y situaciones dramáticas, entre métrica y ritmo de la acción, la tensión entre construcción métrica y espacial, las dinámicas entre personajes (...) acaba por revelar nudos semánticos importantes de la pieza» (Antonucci, 2020, pág. 121); cuestión esta que será retomada en otra parte de este trabajo. Valga, no obstante, tener en cuenta la opinión de Antonucci acerca de la mención de Lope de Vega en su *Arte Nuevo...* al uso de la métrica en sus comedias. La investigadora apunta que «las palabras de Lope en el *Arte nuevo* acerca de la polimetría no hay que tomarlas al pie de la letra, pues no aspiran a ser exhaustivas» (Antonucci, 2020, pág. 119), y que, por tanto, «más vale considerar el sistema de las formas métricas de la comedia, globalmente y en sus relaciones recíprocas, en lugar de considerar cada forma métrica en sí, buscando las razones “temáticas” de su uso» (Antonucci, 2020, pp. 119-120), una sugerencia que trato de seguir en esta investigación.

También en lo referido a los recursos dramáticos presentes en *La dama boba* que, con la intención de seducir a los espectadores, ya fueron esgrimidos por Lope en *Arte Nuevo...*, se puede notar una preocupación clara por parte del autor para ayudar al espectador a comprender los detalles de la trama. De ahí, por ejemplo, la inclusión de «apartes» en el diálogo de los personajes —bien entre ellos, bien dirigidos a la audiencia—, que reiteran y subrayan cierta información, como cuando Rufino comenta sobre Finea: «(¡Qué hermosa bestia!)» (Lope de Vega, 2000, v. 315). Normalmente, al final de cada escena, los protagonistas también hacen a sus criados, o a solas, algún comentario sobre lo que está ocurriendo, como en el fragmento que recupero abajo:

LAURENCIO	Esta, Pedro, desde hoy ha de ser empresa mía.
PEDRO	Para probar tu osadía, en una sospecha estoy.
LAURENCIO	¿Cuál?
PEDRO	Que te has de arrepentir por ser simple esta mujer. (Lope de Vega, 2000, vv. I-705-710)

De la misma manera, parece estrategia utilizada en la misma dirección hacer que los criados repliquen todo lo que hacen sus patrones —con eso, Clara, la criada de Finea, se va a enamorar de Pedro, criado de Laurencio; y lo mismo se pasará entre Celia, criada de Nise, y Turín, lacayo de Liseo—.

Los diálogos de los patrones con sus criados, así como aquellos momentos en que Finea se pelea con sus profesores, son cortos y cómicos, aparecen intercalados con las escenas más largas y suelen cerrarse con una broma, en lo que parece ser un recurso añadido para mantener la atención del público. Asimismo, es recurrente la aparición de personajes que, en una situación que se repite en «todas las comedias de enredo para superar las normas pragmáticas del diálogo» (Naves, 1990, pág. 68), escuchan sin ser vistos las conversaciones ajenas, como en el momento en que Laurencio observa el diálogo de Nise y Liseo: «Hablando están los dos solos./ Si Liseo se declara, Nise ha de saber también/ que mis lisonjas la engañan./ Creo que me ha visto ya» (Lope de Vega, 2000, vv. II-929-933)

En el comienzo del segundo acto, los hechos se enlazan y, a través de escenas más largas y detalladas, el relato va a evidenciar las relaciones entre los personajes y perturbarlas a tal punto que, en el inicio del tercer acto, el enredo se ve más complicado que nunca y sin posibilidad de solución, exactamente como lo determinado por Lope

de Vega en su *Arte nuevo*...: «pero la solución no la permita/ hasta que llegue a la postrera escena;/ porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,/ vuelve el rostro a la puerta (...)» (Lope de Vega, 2016, vv. 234-237). Ese es el momento en que la acción se detiene y los músicos tocan una canción para que Finea y Nise bailen —ya que no puede faltar el baile en la pieza, como defendía el autor, una vez más, en el *Arte Nuevo*...:«y luego un baile,/ aunque el baile lo es tanto en la comedia/ que le aprueba Aristóteles» (Lope de Vega, 2016, vv. 224-226)—. Después del momento musical, se acelera el ritmo del enredo y se agregan nuevas peripecias, con la ida de Laurencio y su lacayo Pedro al desván, eventualmente seguidos por Finea y Clara. Los diálogos pasan a ser entrecortados, de manera que captan aún más la atención del espectador con la secuencia del escondite de los cuatro, que, a esas alturas, forman ya dos parejas.

MISENO Oíd, que está aquí Finea.

OTAVIO Hija, escucha...

FINEA Cuando vea,
como me lo habéis mandado,
que estáis solo.

OTAVIO Espera un poco,
que te he casado.

CLARA ¡Que nombres
casamiento donde hay hombres!...

OTAVIO Luego, ¿tenéisme por loco?

FINEA No, padre; mas hay aquí
hombres, y voy me al desván.

OTAVIO Aquí por tu bien están.

FENISO Vengo a que os sirváis de mí.

FINEA ¡Jesús, señor! ¿No sabéis
lo que mi padre ha mandado?

MISENO Oye; que hemos concertado
que os caséis.

FINEA ¡Gracia tenéis!

No ha de haber hija obediente

como yo. Voyme al desván.

MISENO Pues, ¿no es Feniso galán?

FINEA ¡Al desván, señor pariente! (Lope de Vega, 2000, vv. III-968-986)

En las últimas escenas del tercer acto, muchos personajes están en el escenario preparando un desenlace que conduce al «restablecimiento del orden honorable» mediante la boda de las dos damas con los novios que eligieron. Como apuntado por Naves, «no sólo se casará la dama y su galán, sino también la criada y el criado, y si acaso otras parejas que hayan intervenido» (Naves, 1990, pág. 72, para ambas citas), una vez que, en esta, como en tantas comedias barrocas, el matrimonio se presenta como solución para todos los males.

Así, pues, a la vista de lo expuesto, se puede percibir cómo el texto dramático de Lope de Vega, *La dama boba*, transcribe, *de facto*, los planteamientos dramáticos del autor, tal y como los hubo de defender en el *Arte nuevo de hacer comedias*; pero, más allá, es igualmente palpable en la pieza la preocupación de Lope sobre la recepción de su obra. No en vano, el teatro comercial de la época buscaba la atención de una gama de espectadores muy amplia y variada y, una vez que el propio autor comenta que «por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron;/ porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto» (Lope de Vega, 2016, vv. 45-48), todos los aspectos arriba descritos —junto a muchos otros de índole no verbal, como gestos, movimientos, tramoya, y naturales a esa «espectacularidad» del texto teatral— pudieron haber sido clave en el desbordante éxito y popularidad de este autor en su época.

Desde este planteamiento cabe preguntarse ahora si las técnicas utilizadas por Lope de Vega han podido contribuir a que una obra como *La dama boba* no solo haya sido representada en palcos y teatros numerosas veces, durante largo tiempo; sino que, más allá, esta se haya podido trasladar a un nuevo soporte narrativo como el audiovisual, y a un medio como el que atañe a este trabajo: la televisión, que, a su vez, responde a sus propias reglas comerciales.



C A P Í T U L O 5

ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PROGRAMA TELEVISIVO LA DAMA BOBA (TV, 1969) Y DEL TEXTO DE LA PIEZA LA DAMA BOBA DE LOPE DE VEGA

Después de analizar el texto dramático de *La dama boba* de Lope de Vega a la luz del *Arte Nuevo de hacer comedias*, el próximo paso es analizar el resultado de su transescritura a la televisión. El filme *La Dama Boba* (1969) —que es, en realidad, un episodio del programa *Estudio 1* de RTVE— tiene guion de Alberto González Vergel y José María Rincón, fue dirigido por Alberto González Vergel y cuenta en su reparto con Berta Riaza en el papel de Finea, Júlio Núñez como Laurencio, Carmen de la Maza en el rol de Nise, Pepe Martín como Liseo y Andrés Mejuto como Otavio, entre otros.

Tal y como ya se expuso en líneas precedentes, la idea es abordar aquí determinados aspectos del proceso de «traducción» a un nuevo soporte, con el objetivo de evaluar cómo las técnicas teatrales utilizadas por Lope encuentran un correlato discursivo en el lenguaje audiovisual, así como la posible «adaptogenia» del texto de partida —sigo, de nuevo, el término propuesto por Gaudreault y Marion para definir la predisposición de una obra a ser transescrita (2006, p. 18, citado en Murillo, 2017, p. 18)— y la eficacia de todo el proceso. Propongo, entonces, poner en relación el texto dramático con la obra audiovisual en función de determinadas categorías narratológicas, para después analizar el caso filmico bajo los cinco parámetros listados por los mismos Gaudreault y Marion como útiles para realizar dicha evaluación; a saber: *la intensidad adaptativa* del texto de partida, *la amplitud adaptativa* de la transescritura, *su volumen adaptativo*, *intencionalidad* y, finalmente, *la orientación mediática* del procedimiento para intentar demostrar que, en efecto, los fundamentos dramáticos en los que se basaba Lope de Vega y que se expresaban en sus técnicas, se han podido traducir al nuevo medio, con la característica que esos espectadores a los que tanto quería agradar el autor, igualmente son llevados en cuenta en la obra audiovisual.

La transescritura audiovisual de la comedia *La Dama Boba* de Lope de Vega, presentada en 1969 con título homónimo, fue rodada en blanco y negro, tiene una duración de 1 hora 25 minutos y mantiene los diálogos en verso del texto del

siglo XVII. Presenta poca variación en el uso de las cámaras —lo que parece lógico si se considera la juventud del medio en aquel momento y, con ello, los escasos avances técnicos—; sin embargo, sí cabe reconocer su calidad técnica, así como lo que podría calificarse como una temprana comprensión de las características del lenguaje televisivo por parte de los profesionales implicados —considerando, una vez más, la experiencia del medio por aquel entonces—.

Para realizar la comparación entre categorías narratológicas de las dos obras, parto del esquema y de la terminología propuestos por José Luis Sánchez Noriega en el libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* (2000). Aunque dicho texto trate de adaptaciones al cine y no a la televisión, hay que observar que existen muchos rasgos comunes a los dos medios, y el propio Noriega nota que la «serie de televisión que adapta una obra literaria puede ser considerada equivalente al cine a todos los efectos, pues comparte un mismo modo de producción, soporte cinematográfico o videográfico de alta resolución, condiciones de rodaje, etc.», añadiendo que, si consideramos los dos medios, solo «varían las condiciones de recepción que, por otra parte, no son distintas a las de las películas emitidas por la pequeña pantalla» (Noriega, 2000, p. 103). Aunque no esté totalmente de acuerdo con tales afirmaciones —pues considero que, al margen de las notables coincidencias entre ambos medios, igualmente hay disparidades entre ellos que convendría analizar más pormenorizadamente¹—, sí coincido en que hay una gran similitud en ciertos aspectos y, en todo caso, partiendo de las ideas del libro, trataré de apuntar aquí las características que sean específicas de la televisión.

Para comparar *La dama boba* en su versión dramática y en su versión televisiva se hace necesario, en primer lugar, segmentarlas. Para ello, fue necesario establecer —en función de un criterio únicamente personal, pero, desde luego, operativo— una división y numeración de las escenas del programa televisivo². Una vez que no tuve acceso al guion original, dicha división intenta reconstruirlo con relación al texto teatral, y responde aquí a fines de claridad expositiva; con eso, para relacionar el inicio de cada escena del programa audiovisual con el pasaje equivalente de la obra teatral, indico a continuación el número de los versos que formarían parte de cada segmento.

¹ Muchas de las diferencias entre cine y televisión residen, de hecho, en las condiciones de recepción de cada medio, ya que se permite al espectador de cine ver la película en una habitación oscura, en total inmersión, lo que no ocurre con la televisión. Por el contrario, cualquier actividad puede distraer la atención del televiende, que rara vez dedica atención exclusiva a lo que está viendo. Las actividades pueden llevárselo a otras habitaciones de la casa y terminar obligándolo a escuchar lo que se dice, en lugar de ver realmente lo que se muestra en los programas. Sin embargo, todo ello, sumado al reducido tamaño y a las limitaciones técnicas de los primeros televisores, terminó por interferir en el formato de los productos televisivos, que necesitan conquistar a los espectadores en sus primeras escenas —o estos cambiarán de canal y la emisora perderá audiencia-. Además, y por las mismas razones, este soporte acaba apoyándose mucho en los diálogos, que suelen ser extremadamente reiterativos, para permitir al público actualizarse en cualquier momento sobre los rumbos de la trama que sigue.

² Para la relación de esta segmentación remito a la tabla incluida en el Adjunto de este trabajo, donde rejo también la correspondencia de las escenas televisivas con respecto a los versos de Lope de Vega —que no necesariamente se corresponden con las escenas del texto dramático.

Comenzando el análisis de las obras, debo mencionar el hecho de que el programa televisivo utiliza tal cual el título de la obra teatral escrita en el Siglo de Oro, sin subtítulos, lo que demuestra la clara intención de sus creadores por mostrar fidelidad a Lope de Vega. Por ende, las dos cuentan la misma *historia*, tal como la palabra es entendida en términos narratológicos —o sea, como el conjunto de elementos que integran el plano del contenido de una narración y que son objeto de modelización en un discurso que, pudiendo formularse en distintos soportes, procede a la mediación de los contenidos diegéticos (Reis, 2021, pág. 196)— y, por tanto, la obra audiovisual también se centra en el conflicto entre Finea y Nise, descrito anteriormente.

Un detalle que no debe pasar desapercibido, en este punto del análisis, es el entramado paratextual que acompaña a ambas versiones, tanto la dramática como la audiovisual, cuya función es, sin duda, mediar o guiar la lectura o el visionado, según corresponda, de las obras. En el caso de la obra teatral, entiéndase como paratexto la propia edición posterior del texto, que amplía, puntualiza y anota la lectura —y que, en el caso del volumen utilizado para este trabajo, incluye un prólogo motivadamente titulado «Para el entendimiento de “La dama boba”» (Lope de Vega, 2000)—. El programa audiovisual, por su parte, tiene la particularidad de contar con un apartado introductorio, antes del inicio de la comedia en sí, en el que el conductor de *Estudio 1*, Ángel Losada, presenta, de forma didáctica —con texto de José María Rincón—, tanto a Lope de Vega como el enredo de la obra. Transcribo, en lo que sigue, la intervención del presentador:

Buenas noches. Para hablar de Lope de Vega, con razón o sin ella, hay que hablar en términos grandiosos. Así, habla de él quien sabe hacerlo con autoridad y con conocimiento, Federico Carlos Sainz de Robles, que, al referirse a él, lo hace así: «El relámpago, el rayo, el trueno, el cegar y el amedrentar y el maravillar. La tormenta fue Lope, y lo extraordinario, y lo genial, y lo monstruoso. (...) Esta noche en Estudio 1, con la primavera recién estrenada, se complacen en ofrecer a ustedes *La dama boba*, una pieza de enredo alegre y divertida, que Lope de Vega escribió para el teatro allá por el año 1613. (...). Hay dos damas y hay dos galanes, y hay sobre todo el maravilloso y finísimo estudio de un personaje que a lo largo de los tres actos va a ir evolucionando, desconcertando, sorprendiendo, hasta concluir en una brillante y alegre solución final. (Vergel y Rincón, 1969, transcripción de trechos del programa audiovisual)

Dicho elemento paratextual, sobre todo en el programa televisivo, se muestra relevante ya que desvela un interés para que la creación de Lope sea codificada por los espectadores, denotando el afán didáctico del programa y —como ya se ha visto en Arranz (2006, pág. 317)— de la propia televisión pública española en sus orígenes, cuya postura se mostraba en consonancia, si se quiere, con aquel precepto horaciano del *docere et delectare* —o sea, de «enseñar deleitando»—.

Tras la presentación de Ángel Losada, se proyectan los títulos de crédito³ y solo entonces empieza lo que sería, de hecho, la transescritura del relato de la comedia, cuya focalización, por parte del narrador heterodiegético televisivo⁴, se mantiene externo, como en la obra teatral.

³ El prólogo con el presentador dura 2 minutos y 24 segundos, y la apertura del episodio con los títulos de crédito se extiende a 1 minuto y 15 segundos. Registro tales datos porque, en un trabajo donde se presta atención a la recepción de las obras objeto, suponen una gran diferencia con relación a lo que se practica en la televisión actualmente, cuando dichos paratextos son cada vez más breves, con el objetivo de atrapar lo más pronto posible el espectador en la trama presentada.

⁴ Según Reis (2001), se denomina narrador heterodiegético a aquel que cuenta una historia a la cual es

5.1. Estructura

La estructura externa del programa audiovisual se compone de tres actos, al igual que la pieza teatral. Es posible notar, sin embargo, una importante transformación en cuanto al pasaje del segundo al tercer acto, ya que la escena 18 (Lope de Vega, 2000, vv. III-1-40 aprox.) es la primera escena del tercer acto del texto dramático, pero en el programa de televisión cierra el segundo acto. Asimismo, aunque su orden no fue cambiado, la reorganización de las escenas teatrales —marcadas por las entradas y salidas de los personajes— en escenas audiovisuales —marcadas por cortes⁵— conlleva algunas supresiones y añadidos que en cierta medida terminan por reestructurar el texto dramático, ya que, para que las escenas presenten principio, medio y fin y alcancen un mejor resultado estético en el nuevo medio, se observan muchos cambios como el de la escena 2 (Lope de Vega, 2000, vv. I-185-273 aprox.), en la que las frases correspondientes al final de la misma secuencia en el texto dramático se suprimieron. Véase la siguiente tabla comparativa que he preparado para la ocasión:

Texto dramático		Programa audiovisual	
MISENO	¡Piedad del cielo, que ningún nacido se queje de faltarle entendimiento!	MISENO	¡Piedad del cielo, que ningún nacido se queje de faltarle entendimiento!
OTAVIO	Pues a muchos, que nunca lo han creído, les falta, y son sus obras argumento.	OTAVIO	Pues a muchos, que nunca lo han creído, les falta, y son sus obras argumento.
MISENO	Nise es aquesta.		
OTAVIO	Quítame el sentido su desvanecimiento.		
MISENO	Un casamiento os traigo yo.		
OTAVIO	Casémosla; que temo alguna necesidad, de tanto estremo.		
[Vanse.] (Lope de Vega, 2000, vv. I-265-271)		(transcrito de Vergel y Rincón, 1969; adaptado, a su vez, de Lope de Vega, 2000, vv. I-265-268)	
		Corte a la próxima escena	

Tabla 1. Comparación de diálogos de la escena 2 del texto dramático y del programa audiovisual.

De la misma forma, una vez que la escena 11 (Lope de Vega, 2000, vv. II-169-302 aprox.), que marca el principio del segundo acto, se inicia en el programa televisivo con el verso II-175 del texto dramático, todos los diálogos anteriores fueron suprimidos de la versión televisiva, y la escena arranca con Nise reprendiendo a Laurencio por

ajeno, por no integrar, como personaje, la diégesis —conjunto de elementos significativos que componen la historia en cuestión (pp. 296 y 87).

⁵ En la jerga cinematográfica/televisiva, uno de los significados de «corte» es «[c]ambio instantáneo de un plano a otro mediante el empalme de ambos» (Konigsberg, 2004, pág. 141).

haber flirteado con su hermana Finea. Considero relevante este dato, ya que, a mi entender, todos los pequeños cambios en la estructura de las escenas, cuando se suman, dan lugar a una alteración en la estructura externa de la obra, aunque sea sutil, reconfigurándola a un diseño más acorde con el medio audiovisual.

En cuanto a la estructura interna, al principio del programa se nota una transformación importante con relación a la obra de Lope de Vega. Aunque la pieza teatral destaque en su título «la dama boba», esta busca una organización simétrica del relato y, por ello, trata de manera equilibrada a las dos hermanas, de manera que las dos puedan ser consideradas protagonistas de la trama. Por otra parte, es posible percibir, por supresiones y compresiones con relación al texto dramático y también por estrategias no verbales —como el hecho de aparecer en un mayor número de escenas—, que los autores optaron por Finea como protagonista del relato audiovisual, así como por privilegiar a la pareja romántica Finea/Laurencio sobre la pareja Nise/Liseo. Con eso, se redujo el rol de Nise a antagonista de aquel triángulo amoroso y, consecuentemente, su historia termina por perder muchas escenas. Valga añadir, a este respecto, que los programas televisivos iniciales tendían a elegir una sola protagonista femenina con la que el espectador pudiese identificarse eventualmente; tendencia que terminó por modificarse tras el concepto de multi-protagonismo observado hoy en las series y plataformas *streaming* alrededor del mundo. Todo ello conduce, en fin, a un cambio narratológico significativo entre ambas versiones, puesto que tales alteraciones repercuten directamente sobre el tiempo del discurso, más breve en el caso del programa televisivo, frente a la presumible duración de la puesta en escena teatral original.

5.2. Relato

Algunas transformaciones marcan cambios significativos en el relato audiovisual con relación a aquel de la obra teatral. Al final del primer acto del programa televisivo, por ejemplo, Liseo renuncia a Finea, como en el texto dramático. En esta ocasión, no obstante, el público puede notar que Nise y Celia, escondidas en el segundo piso, escucharon la conversación. Esta acotación, que no aparece en el texto dramático, en la televisión va a funcionar como un *cliffhanger* o final en suspense antes del intermedio⁶, lo que una vez más configura la transescritura extremadamente consciente del nuevo soporte, ya que introduce un elemento nuevo dialogando con el lenguaje fragmentario de la televisión.

Para acelerar el desarrollo y el desenlace del relato audiovisual, hay muchos pequeños cambios y supresiones en los diálogos, tal cual ocurre en la escena 22 (Lope de Vega, 2000, vv. III-491-580 aprox.). De nuevo, planteo una tabla comparativa al respecto:

⁶ El concepto de *cliffhanger*, elemento de uso recurrente en la televisión, consiste en terminar un acto o un episodio con una situación en suspense —o «colgada sobre un precipicio», como indica el término en inglés—, teniendo como uno de sus objetivos la intención de mantener la atención del espectador para que desee ver el siguiente acto o episodio.

Texto dramático		Programa audiovisual
FINEA	Pues, señor, agora ha llegado al vuestro; que la mayor discreción es acomodarse al tiempo.	FINEA Pues, señor, agora ha llegado al vuestro; que la mayor discreción es acomodarse al tiempo.
LISEO	Eso dijo el mayor sabio.	LISEO Eso dijo el mayor sabio.
PEDRO	[Aparte.] Y esto escucha el mayor necio.	FINEA Y esto escucha el mayor necio.
LISEO	Quitado me habéis el gusto.	LISEO Quitado me habéis el gusto.
FINEA	No he tocado a vos, por cierto; mirad que se habrá caído.	FINEA No he tocado a vos, por cierto; mirad que se habrá caído.
LISEO	[Aparte.] (¡Linda ventura tenemos! Pídole a Otavio a Finea, y cuando a decirle vengo el casamiento tratado, hallo que a su ser se ha vuelto.) Volved, mi señora, en vos, considerando que os quiero por mi dueño, para siempre.	LISEO ¡Linda ventura tenemos! Volved, mi señora, en vos, considerando que os quiero por mi dueño, para siempre.
(Lope de Vega, 2000, vv. III-524-539, las cursivas son mías)		(transcrito de Vergel y Rincón, 1969, adaptado, a su vez, de Lope de Vega, 2000, vv. III-524-539, el énfasis es mío)

Tabla 2. Comparación de diálogos de la escena 22 del texto dramático y del programa audiovisual.

En esta escena, por cierto, como en muchas otras del Acto III, las líneas reservadas a otros personajes menores en el texto dramático, también las dicen Liseo y Finea –como se puede ver, marcado en cursivas en la tabla, se pasa una línea de Pedro a Finea–, y eso resulta menos disperso en la economía del discurso en la televisión.

5.3. Personajes

Los personajes constituyen un elemento que, como apunta Noriega, «tiene un estatuto diegético, por el lugar que ocupa en la historia, y un estatuto narrativo, por la jerarquía que mantiene con los otros personajes y los roles que desempeña en la trama» (Noriega, 2000, 126), y que es, por tanto, uno de los parámetros más importantes para la evaluación de cualquier narración. En este sentido, conviene considerar también que lo que aquí se pretende comparar es una obra de teatro con un programa de televisión. Eso implica tener en cuenta la relación personaje-actor en cada obra, ya que, a diferencia del teatro, donde «el actor se vale de todo su cuerpo (...) y la gestualidad facial es poco relevante», en la pantalla de televisión o cine «el actor se funde con el personaje (...), los matices del rostro son decisivos y la voz ha de adecuarse en todo momento al realismo de la escena» (Noriega, 2000, 128-129).

Desde esta perspectiva, igualmente el trasvase de un medio a otro —esto es, de texto teatral al texto televisivo— implica en una serie de cambios en el tratamiento de los personajes de la obra original, en aras de adecuarlos, junto a la propia historia, a un nuevo medio discursivo y a un nuevo contexto de recepción. La relación de Finea y Nise, por ejemplo, se aprovecha con gran éxito en el relato audiovisual, una vez que la pieza presenta algunas escenas de carácter iterativo, o sea, que desarrollan el comportamiento habitual de cada una de las hermanas, y a partir de este material —aunque sin alterar el texto— el programa televisivo se vale entonces de muchos recursos no verbales, como muecas exageradas y gestos capaces de ilustrar los rasgos de cada uno de los personajes, que, a la diferencia del teatro, pueden ser grabados en primer plano, permitiendo al espectador identificar rápidamente quién sería la hermana «boba» y quién sería la hermana «discreta» de la historia.



Figura 1. Fotograma de la escena 3 [9' 20"]: Celia y la «discreta» Nise (Vergel y Rincón, 1969).



Figura 2. Fotograma de la escena 3 [12' 45"']: Nise, Celia y la «boba» Finea (Vergel y Rincón, 1969).

Cabe apuntar que, a partir de la protagonista del programa televisivo —Finea—, se desarrolla un componente de la historia que es la realización de un amor romántico e idealizado, lo que, en línea con el *Arte Nuevo de hacer comedias* —«describ[e] los amantes con afectos, que muev[e]n con extremo a quien escucha» (Lope de Vega, 2016, vv. 272-273)—, se entiende como fundamental en el teatro de Lope de Vega. Ahora bien, las obras del autor áureo se crearon en un contexto determinado, en el que las mismas se orientaban al gusto del receptor, a igual manera que «as estratégias do discurso ficcional na TV están fortemente normatizadas pelas demandas de gênero e pelas servidões de formatação e ambos interferem poderosamente nesse fazer discursivo» (Balogh, 2002, pág. 70). Con eso, la dirección parece querer explorar tanto como sea posible la química entre los actores Berta Ríaza y Júlio Núñez⁷, lo que se ilustra por la escena 7 (Lope de Vega, 2000, vv. I-741-888 aprox.), cuando Laurencio intenta seducir a Finea y, en un movimiento que no está en las acotaciones del texto dramático, casi la besa.

⁷ Lo que llamamos «química», en la jerga televisiva, escapa al análisis puramente técnico y se refiere a la buena interacción de una pareja de actores frente a la cámara, confiriendo verdad y creando empatía, especialmente en cuanto a su relación amorosa.



Figura 3. Fotograma de la escena 7 [24' 07'']: Laurencio y Finea casi se besan (Vergel y Rincón, 1969).

La exploración filmica de la relación amorosa de Finea y Laurencio se acerca a lo que definió Lope de Vega en su *Arte Nuevo...* y resulta, al mismo tiempo, muy «televisiva», pues los actores interpretan mirándose a los ojos y con mucho contacto físico entre ellos, lo que deja entrever su complicidad. Los dos hablan murmurando, con los rostros próximos. Como recuerda Balogh, citando a Deleuze: «O *close* constitui, por excelênciâ, a imagem-afeição» (Balogh, 2002, pág. 36) y con eso, por supuesto, la narración audiovisual se apoya en los primeros planos característicos de la televisión.

En otra ocasión, en la escena 14 (Lope de Vega, 2000, vv. 606-796 aprox.), Finea desea rechazar a Laurencio, pero la puesta en escena audiovisual transforma la situación en una escena igualmente romántica; en ella se ven los rasgos del amor imposible que tanto anima al público a apoyar a una pareja ya que el avance de la acción en teledramaturgia se basa en los conflictos.



Figura 4. Fotograma de la escena 14 [49'09"']: interacción entre los actores Berta Riaza y Júlio Núñez (Vergel y Rincón, 1969).

Para priorizar la interacción romántica entre Laurencio y Finea, en muchos momentos se suprime o suavizan las situaciones de la pieza teatral que muestran al caballero despreciando o subestimando a la «dama boba». Es el caso de la escena 15 (Lope de Vega, 2000, vv. II-797-846 aprox.), en la cual Laurencio engaña a Finea para que se puedan casar. La actitud no es ética y dañaría su imagen de galán, pero la puesta en escena ablanda la situación optando por gestos muy cariñosos por parte de Laurencio, y con eso la escena resulta muy romántica. Incluso, cuando en el verso II-846 el caballero afirma textualmente a sus compañeros que se casa con Finea por su dinero: «Troqué discreción por plata» (Lope de Vega, 2000), las palabras no se cambian, pero por la interpretación del actor entre los minutos [54' 24"] y [54' 51"] del programa televisivo él no suena como un villano, y el espectador tiene la impresión de que el personaje miente a los otros.

Las alteraciones en cuanto a signos no verbales en lo que concierne específicamente al medio audiovisual se revelan, con eso, muy importantes para el proceso de transescritura. A diferencia de lo que ocurre en el teatro, en televisión los actores no interpretan para un auditorio que se encuentra presente y recibe el relato de manera sincrónica a su enunciación. Antes bien, en el medio televisivo, el lenguaje de la cámara —que, por ejemplo, permite el uso del primer plano para acercar los personajes al espectador— se une al lenguaje gestual de los actores para revestir de varias capas de significado el discurso narrativo. De esa manera, el relato

termina por convertir a Laurencio en un galán más adecuado al nuevo medio y a las expectativas del público de la época que el programa fue exhibido. No en vano, la televisión en particular y los medios de la cultura masiva en general, buscando la identificación del público con los relatos ficcionales, se basan en una mezcla de mitos y narrativas que pueblan el imaginario colectivo.

Abro aquí un paréntesis para comentar que algunos autores se han dedicado a la manera en la que los medios de comunicación han transmitido el ideal del amor romántico a lo largo de los tiempos. En este sentido, Toledo (2013) se apoya en Lázaro (1996), Costa (1998) y Capuzzo (1999), para hablar de cómo ese ideal, subvertido por la industria cultural, acabó desprendiéndose de aquellos valores propagados por el Romanticismo, especialmente a través de la filosofía de Rousseau. Es cierto que el concepto de amor romántico no es una repercusión directa del pensamiento rousseauiano, habiendo sido influenciado por diversas manifestaciones culturales que pasaron a homogeneizar los deseos y proyectos de las poblaciones, al mismo tiempo que vendían la idea de realización personal. En esta dinámica, el encuentro de la «media naranja», con reminiscencias de los cuentos de hadas, pasó a ser vehiculado como la solución a todos los males, y el amor se volvió presencia obligada en las producciones culturales masivas a lo largo de los años (*passim* Toledo, 2013, pp. 202-208).

Capuzzo, por ejemplo, defiende que las más diversas películas hollywoodianas son, en esencia, variaciones en torno a un mismo tipo de historia de amor que prioriza la urgencia e intensidad del encuentro amoroso, lo que ayudó a consolidar la búsqueda por *happy endings* (Capuzzo, 1999, citado en Toledo, 2013, pág. 209). Impulsado por el capitalismo y aliado a la ideología consumista, el amor terminó por convertirse por lo tanto en un bien de consumo, el cual, sin embargo, no es exclusivo de la industria cinematográfica. Toledo comentará cómo la televisión contribuyó a la formación de mercados homogéneos en Brasil, inspirando y difundiendo normas de comportamiento, mientras que, teniendo en cuenta la sociedad española, Ruiz señala:

Desde los medios de comunicación, se contribuye a que el individuo que vive en una sociedad de consumo no solo anhele bienes materiales, sino que también asocie ese consumo a ciertas experiencias, fantasee con diversos objetos o estilos de vida, y aspire a alcanzar ese universo imaginario o virtual. (Ruiz, 2018, pág. 86)

La misma investigadora, además, concluye que:

No es relevante que se trate de una película, una serie de televisión, una novela o un cómic, el final es siempre predecible en la cultura del amor romántico: fueron felices y comieron perdices (...). Lo realmente importante, y que resulta un aliciente para el público, es que finalmente el amor triunfe a pesar de las dificultades que se hayan encontrado en el camino. (Ruiz, 2018, pág. 87)

El ideal de amor romántico, traducido y al mismo tiempo fomentado por los medios de comunicación, sería por tanto una construcción que terminó por provocar la aceptación de modelos sin posibilidad de cuestionarlos. Esa noción, por supuesto, no solo se transmite a través de los medios de comunicación de masas; pero, como concluye Toledo (2013), destaca el juego de espejos de las sociedades con los medios masivos, que reproducen los deseos humanos y, al hacerlo, se convierten en el vehículo más poderoso para cultivarlos y reinventarlos.⁸

A la vista de lo expuesto, es posible notar la presencia de los estereotipos que refuerzan dicho concepto en el programa televisivo que aquí me ocupa. Sobre ello y sobre el protagonismo de Finea, cabría aún considerar algo más: es verdad que la obra teatral ya la pone en prominencia en su tercer acto, algo que se puede notar incluso por la métrica del texto dramático, como apunta Antonucci:

la alternancia [de formas métricas] parece obedecer a otros criterios, marcando a mi modo de ver el extraordinario protagonismo de Finea que resalta ahora más que nunca: tras el gran monólogo inicial en décimas, dedicado a exaltar los extraordinarios efectos del Amor en su inteligencia, las microsecuencias ulteriores son una demostración de esta nueva capacidad de la protagonista, que tiene ahora que luchar con una serie de nuevos peligros que amenazan su felicidad sentimental. A cada nuevo peligro, y a cada reacción de Finea, le corresponde un cambio de forma métrica. (Antonucci, 2020, pp. 118-119)

El monólogo mencionado por la autora corresponde a la escena 18 (Lope de Vega, 2000, vv. III-1-40 aprox.), cerrando, en este caso, el segundo acto del programa televisivo con los versos que leemos a continuación:

¡Amor, divina invención
de conservar la belleza
de nuestra naturaleza,
o accidente o elección!
Extraños efectos son
los que de tu ciencia nacen,
pues las tinieblas deshacen,
pues hacen hablar los mudos,
pues los ingenios más rudos
sabios y discretos hacen.
No ha dos meses que vivía

⁸ Al respecto de este tema es también de interés el artículo «Amor romántico en películas Disney», en que el autor V. M. Oliva investiga la manera en que las películas de animación de aquella productora también difunden y mantienen los estereotipos tradicionales del amor romántico y del matrimonio (Oliva, 2022)

a las bestias tan igual,
que aun el alma racional
parece que no tenía.
Con el animal sentía
y crecía con la planta;
la razón divina y santa
estaba eclipsada en mí,
hasta que en tus rayos vi,
a cuyo sol se levanta.
Tú desataste y rompiste
la escuridada de mi ingenio;
tú fuiste el divino genio
que me enseñaste, y me diste
la luz con que me pusiste
el nuevo ser en que estoy.
Mil gracias, amor, te doy,
pues me enseñaste tan bien,
que dicen cuantos me ven
que tan diferente soy.
A pura imaginación
de la fuerza de un deseo,
en los palacios me veo
de la divina razón.
¡Tanto la contemplación
de un bien pudo levantarme!
Ya puedes del grado honrarme,
dándome a Laurencio, amor,
con quien pudiste mejor,
enamorada, enseñarme. (Lope de Vega, 2000, vv. III-1-40)

A diferencia de la pieza teatral, no obstante, este monólogo en televisión se da por el uso del *voice over*⁹, y a través de esta técnica y de recursos gráficos como *inserts* de la imagen de Laurencio, resalta, todavía en el segundo acto, la magnitud de Finea en la historia y la importancia de su interés amoroso.



Figura 5. Fotograma de la escena 18 [58' 34'']: Finea y la imagen de Laurencio (Vergel y Rincón, 1969).

Una vez que el discurso audiovisual tiende a enfatizar el personaje de Laurencio, también se observa un desplazamiento del protagonismo masculino desde la pieza teatral hacia el programa audiovisual. La obra de Lope de Vega empieza con una secuencia de escenas en las que el caballero Liseo viaja a Madrid (Lope de Vega, 2000, vv. I-1-184), acompañado de su lacayo Turín, para casarse con Finea. Las escenas presentan a la trama y conceden protagonismo a Liseo, que es el primer personaje del cual conoceremos la trama, como se puede observar en el fragmento abajo:

LISEO Mi esposa parece bien,
 si doy crédito a la fama,
 de su hermana poco sé;
 pero basta que me dé
 lo que más se estima y ama.

⁹ Lo que usualmente llamamos «*voice over*», en el caso de la teledramaturgia, consiste en dar la impresión de que se escucha a los pensamientos del personaje. Por la técnica, el actor no habla, pero el telespectador puede escuchar su voz grabada en *off*—es decir, fuera de cuadro—superpuesta a la imagen de su rostro.

TURÍN ¡Bello golpe de dinero!
LISEO Son cuarenta mil ducados.
TURÍN ¡Bravo dote!
LISEO Si contados

los llego a ver, como espero. (Lope de Vega, 2000, vv. I-76-84)

La secuencia de escenas, que termina con el verso I-184 (Lope de Vega, 2000), fue, empero, suprimida en la obra televisiva, cuya primera escena corresponde a un diálogo entre Otavio y su amigo Miseno —empezando con el verso I-185 (Lope de Vega, 2000) del texto dramático—.

Ya en la escena 4 (Lope de Vega, 2000, vv. I-500-618 aprox.), cuando llegan Duardo, Feniso y Laurencio y piden a Nise que juzgue un soneto de Duardo, la secuencia que sigue está centrada en el monólogo de este último personaje, que, si se quiere, podría ser considerado menor. Así, la dirección agrega acotaciones televisivas por las cuales, entre los minutos [14' 55''] y [15' 43''], Nise y Laurencio están siempre destacados en el plano, y, en varias ocasiones, la cámara se aleja de Duardo para mostrar las reacciones de aquellos personajes protagónicos.

A la vista de tales transformaciones, es posible notar que, aun sin alterar el texto original escrito por Lope de Vega en sus diálogos, se han dado dos cambios de considerable trascendencia con relación a los personajes de la historia, en el transvase de aquél al medio televisivo: por un lado, se percibe una reducción drástica en la historia de Liseo y Nise, con la consecuente pérdida de protagonismo de Liseo en la versión audiovisual frente al caso dramático. Por otro lado, igualmente es posible percibirse de un ascenso o, mejor, una ponderación del lugar de Laurencio en la historia, que ocupa, en el caso filmico, un lugar destacado como galán, con el consiguiente ablandamiento de situaciones que enfatizaban, en el caso de la pieza dramática, su interés en la dote de Finea.

En lo tocante a los personajes, cabe notar, en fin, otro tipo de transformaciones, si bien menos relevantes que las ya mencionadas, igualmente llamativas e ilustrativas de los cambios realizados para adecuar aquellos perfiles dramáticos a la lógica contemporánea del medio televisivo. He ahí, por ejemplo, el caso de personajes como Pedro, el lacayo de Laurencio, o Clara, la criada favorita de Finea, que, si en el texto dramático viven un romance semejante al de sus patrones —siguiendo, así, ese esquema especular y/o paralelístico del drama barroco—, apenas tienen repercusión narrativa en la versión audiovisual, al suprimir buena parte de sus diálogos y quedando muy reducida —a unas pocas menciones— la subtrama amorosa que les concierne.

5.4. Tiempo

Otra categoría muy relevante para la comparación entre las obras analizadas en este trabajo sería la del *tiempo*. Si el *tiempo de la narración* en las dos obras es contemporáneo, por las propias características de los medios teatral y audiovisual y ya que en ninguna de ellas se utilizan recursos como prolepsis y analepsis, la *duración de la historia* en las obras analizadas es de dos meses, dato de la pieza y que se repetirá en el programa televisivo, una vez que se mantiene, en el habla de Nise al principio del segundo acto, la información de que ha pasado un mes: «que en un mes de ausencia -que bien merece llamarse ausencia mi enfermedad-, el pensamiento mudaste!» (Lope de Vega, 2000, vv. II-175-178). El monólogo de Finea, que en la obra audiovisual se sitúa al final del mismo acto, confirma el paso del tiempo total: «No ha dos meses que vivía/ a las bestias tan igual,/ que aun el alma racional/ parece que no tenía» (Lope de Vega, 2000, vv. III-11-14).

Es posible, por otro lado, observar un cambio significativo en la obra audiovisual con relación a la *velocidad* del relato de la pieza. Aunque Lope de Vega haya demostrado una preocupación por no aburrir a sus espectadores, cuando afirmó que «la cólera/ de un español sentado no se templa/ si no le representan en dos horas/ hasta el final juicio desde el Génesis» (Lope de Vega, 2016, vv. 205-208), se sabe que las puestas en escena en los corrales de comedia barrocos podían durar alrededor de cuatro horas (Corral de comedias, n.d.). Y si la obra televisiva se propone el objetivo de contar la misma *historia* y hacer un relato más o menos aproximado al de la pieza teatral en un espacio de tiempo más corto —la 1 hora y 25 minutos de *Estudio 1*— su ritmo o *tempo* resulta forzosamente más acelerado, pues muchos diálogos, acciones y acontecimientos de la pieza son suprimidos o combinados con este objetivo. Esto se convierte en un dato de actualización con relación a los receptores de la *historia* de Lope de Vega en el siglo XX, ya acostumbrados a la extensión estandarizada de las obras exhibidas en *Estudio 1*.

Ambas obras, asimismo, son mayoritariamente lineales, aunque las dos poseen «fragmentos que rompen el orden cronológico de la historia» (Noriega, 2000, pág. 100), lo que distinguiría anacronías internas. Es el caso, por ejemplo, de la declamación de los versos finales, momento en que los personajes rompen o transgreden esa «cuarta pared» —asunto trascendente al que, necesariamente, he de volver más adelante para tratarlo en detalle—. Por ahora, juzgo relevante apuntar lo que sería una anacronía homodiegetica¹⁰ en la ya mencionada escena 18, en la cual escuchamos en *voice over* el monólogo de Finea sobre el Amor (Lope de Vega, 2000, vv. III-1-40 aprox.). Noriega observa que «el teatro permite largos monólogos, que desempeñan un papel de primer orden en la construcción dramática de la obra» (Noriega, 2000,

¹⁰ Reis define el término «anacronía» como todo tipo de alteración en la ordenación temporal de los sucesos de la historia, al ser representados por el discurso (Reis, 2001, pp. 27-28). Por su parte, la «anacronía homodiegetica», al contrario de la heterodiegetica, remite a un campo temporal comprendido en el interior de la narrativa primera, según explica Noriega del concepto de Genette (Noriega, 2000, pág. 102).

pág. 123) y, según apunta Antonucci, en cuanto a su métrica, ese famoso monólogo está compuesto en el texto dramático «en décimas, forma que, si bien octosílábica como las redondillas y el romance, se presta especialmente bien a las expansiones líricas» (Antonucci, 2020, pág. 115). Como vimos anteriormente, algunas alteraciones en el discurso audiovisual se prestaron a intensificar el interés romántico de Finea en Laurencio. La escena en cuestión no es una excepción a tal práctica y, a lo largo de la declamación, mientras escucha la *voice over*, el espectador ve al rostro de Finea por un largo rato en primer plano, acompañado de *inserts* de imágenes del rostro de Laurencio. Todo eso podría ser considerado como una descripción, pues se detiene la acción para que los sentimientos de Finea puedan ser expuestos con más detalle. Eso termina por modificar la percepción temporal del discurso por parte del espectador, ya que, en la televisión, como en el cine, «prácticamente todo procedimiento destinado a la descripción conlleva una ralentización que se percibe como paso del tiempo en la historia» (Noriega, 2000, pág. 122).

La presentación de los músicos en la escena 18B (Lope de Vega, 2000, vv. III-169-293 aprox.), a su vez, puede ser considerada como una *dilatación* en la pieza, y también produce una alteración en el ritmo de la narración. Resulta sorprendente, por tanto, que, dado el necesario cambio en la velocidad narrativa, los autores de la obra audiovisual no hayan suprimido dicha escena. Pero Lope de Vega consideraba fundamental agregar a la trama una escena de baile, como se pudo observar por la lectura del *Arte Nuevo de hacer comedias*, y su manutención en el programa televisivo denota una vez más el respeto a los preceptos del autor áureo.

Para poder controlar, empero, la extensión de la obra audiovisual, se hace necesario compensar la opción por mantener intactas algunas de las escenas más largas de la pieza acortando otros fragmentos del texto dramático. Con eso, surge aquí el importante tema de las elipsis, que sirven «para eliminar tiempos muertos dentro de una secuencia» (Noriega, 2000, 106) y cuya técnica ha evolucionado bastante desde el siglo XVII hasta la contemporaneidad¹¹. Las supresiones en los diálogos del texto dramático para ajustar el tercer acto de la pieza a la televisión imponen largas elipsis, a partir de la supresión de fragmentos que, con frecuencia, tenían en el texto original la sola función de subrayar el devenir progresivo de la acción. Con eso, la escena 18B (Lope de Vega, 2000, vv. III-169-293 aprox.) en el programa televisivo, por ejemplo, ya se inicia con la canción de los músicos (Lope de Vega, 2000, v. III-189), suprimiendo un gran fragmento del texto teatral que sirve solamente para justificar su presencia en el escenario.

¹¹ Reproduzco aquí, a modo de ilustración de esta afirmación, parte de una larga cita de Jean-Claude Carrière recuperada por Balogh, en la cual el guionista francés cuenta de su encuentro con un editor jubilado de Hollywood que él «demonstrava a aceleração do processo de montagem através de filmes de diferentes épocas. Mostrou como, nos anos 30, jamais se entrava em um edifício sem antes mostrar uma visão geral deste, numa tomada descritiva, seguida de uma tomada longa, se possível com uma placa indicando a localização, e depois em tomadas da entrada, das escadas e do corredor, antes de o personagem encontrar-se com a pessoa esperando (ou não) por ele. (...) Ele tentava (o montador) de todas as formas entender porque todos consideravam inevitável essa aceleração (1995:104)» (Balogh, 2002, pág. 75)

Texto dramático		Programa audiovisual
CELIA	El maestro de danzar a las dos llama a lición.	MÚSICOS Amor, cansado de ver tanto interés en las damas, y que, por desnudo y pobre, ninguna favor le daba, (...) (transcrito de Vergel y Rincón, 1969, Adaptado, a su vez, de Lope de Vega, 2000, vv. III-189-192)
OTAVIO	Él viene a buena ocasión. Vaya un criado a llamar los músicos, porque vea Miseno a lo que ha llegado Finea.	
LISEO	[Aparte.] Amor, engañado, hoy volveréis a Finea; que muchas veces amor, disfrazado en la venganza, hace una justa mudanza desde un desdén a un favor.	
CELIA	Los músicos y él venían.	
(Entren los Músicos.)		
OTAVIO	¡Muy bien venidos seáis!	
LISEO	[Aparte.] ¡Hoy, pensamientos, vengáis los agravios que os hacían!	
OTAVIO	Nise y Finea...	
NISE	¡Señor!..	
[OTAVIO]	Vaya aquí, por vida mía, el baile del otro día.	
LISEO	[Aparte.] ¡Todo es mudanzas amor!	
(OTAVIO, MISENO y LISEO se sienten; los Músicos canten, y las dos bailen así.)		
MÚSICOS Amor, cansado de ver tanto interés en las damas, y que, por desnudo y pobre, ninguna favor le daba, (...) (Lope de Vega, 2000, vv. III-169-192)		

Tabla 3. Comparación de diálogos de la escena 18B del texto dramático y del programa audiovisual.

Hay que apuntar también que, si en la pieza las elipsis más explícitas se sitúan al principio de cada acto para marcar los saltos en el tiempo de la narración, en el programa televisivo el recurso se utiliza prioritariamente para acelerar el relato.

Una observación más en esta categoría sería sobre el *tiempo externo* del programa televisivo, que lleva al público de los años sesenta una historia ubicada en el siglo XVII. Con todo, paradójicamente, si se considera al director y al guionista como autores reales de la transescritura¹², es posible decir que el tiempo del autor y

¹² Para Noriega, el autor real «no coincide con el autor implícito en tanto que puede ser un conjunto de personas anónimas (leyendas populares), un equipo o un departamento (...); no varía en cada texto y, en todo caso, está fuera del texto» (Noriega, 2000, pág. 84) El autor comenta que, a pesar de estar situado fuera del ámbito de la narración, el «autor real» actúa por ejemplo mediante didascalías y por la relación

del espectador del programa televisivo es el mismo, una vez que todos se ubican en los años sesenta. Esa cuestión tiene relevancia para el relato, en la medida que los autores reales del siglo XX conocían las demandas de sus espectadores de la misma forma que Lope conocía los gustos de los suyos. Dado que «el autor que sitúe su argumento en su propio tiempo necesariamente participa de los valores, modas, visiones del mundo, etc. de su época y ello repercutirá en el discurso de un modo determinado» (Noriega, 2000, pág. 98), los cambios que podemos observar en el programa televisivo con relación al texto teatral tienen en cuenta los gustos de los espectadores del siglo XX, situados a tres siglos de distancia de los espectadores de la comedia, y lo que impresiona es que, al final, no haya transformaciones tan radicales.

5.5. Espacio

Más allá de la cuestión del tiempo, hay que observar también el *espacio* de las obras. De hecho, los dos conceptos están relacionados y, como explica Noriega, el espacio del relato, «en tanto que marco, ordinariamente llamado escenario, informa de modo inmediato de la época histórica y del ámbito humano –clase social, rural o urbano, etc.– en que se sitúan los personajes. Tiene un valor narrativo, ya que la opción por determinada caracterización del espacio habrá de ser coherente con el estilo del relato, su talante y su pretensión» (Noriega, 2000, 116).

Se hace necesario, con todo, distinguir el *espacio referencial* —el espacio físico en el mundo del receptor— de los espacios teatral y televisivo en los cuales se *representa* esa realidad. Ya se ha dicho que la televisión tiene propensión a buscar el realismo en sus representaciones, lo que tiene relación directa con la recepción, una vez que, según lo observado por Balogh, «o prazer do receptor da cultura de massa se situa muito mais no “reconhecimento” de estruturas que fazem parte do seu repertório, ao contrário da cultura culta, na qual o prazer do receptor se situa na surpresa diante da obra inovadora» (Balogh, 2002, pág. 36). Es decir: la ficción en este medio pretende captar la atención del receptor a partir de su identificación con los personajes y las tramas en las que se ven inmersos. Sin embargo, este compromiso «realista» poco tiene que ver con el archivo histórico documentado; o, dicho de otro modo: con la realidad fáctica. Antes bien se refiere al establecimiento de un diálogo con las concepciones propias del imaginario colectivo, esto es, con el conjunto de valores, creencias, ideas y nociones imperantes y compartidas por una comunidad en un momento determinado.

En el caso de la versión audiovisual de la obra de Lope de Vega, más allá de las explicaciones dadas por el conductor al inicio del programa, con las que se pretende «preparar» al espectador para la correcta recepción del texto audiovisual, es sumamente importante que el espacio del relato coincida con sus propias ideas entre sus textos, un factor bastante relevante para el proceso de recepción.

o imagen de la realidad del siglo XVII y, con eso, el escenario, la utilería escénica y el vestuario del texto audiovisual están dispuestos de manera que permita al público ubicar inmediatamente el relato en dicho siglo. Esto se puede observar en los siguientes fotogramas:



Figura 6. Fotograma de la escena 2 [5' 47"']: Otavio y Miseno en la oficina de Otavio (Vergel y Rincón, 1969).



Figura 7. Fotograma de la escena 3 [9' 43"']: Celia, Finea, el maestro Rufino y Nise en el salón de la casa (Vergel y Rincón, 1969).



Figura 8. Fotograma de la escena 4 [14' 06''] : Celia, Duardo, Feniso, Laurencio y Nise en el patio (Vergel y Rincón, 1969).

El espacio se relaciona, por otra parte, con los personajes de una trama «en la medida en que les proporciona raíces, y, gracias a la intertextualidad, todo espacio significativo ha adquirido un valor narrativo del que queda contagiado el personaje» (Noriega, 2000, 111). Notando que «el receptor recuerda la obra tanto por el espacio como por la trama» (Noriega, 2000, 117), hay que mencionar el hecho de que la pieza de Lope de Vega transcurre en el ambiente urbano y familiar típico de las comedias de la época y que también se relaciona con el imaginario del espectador del programa televisivo, ya que, en televisión —por lo que ya se ha mencionado sobre la búsqueda del «reconocimiento» del espectador—, también es importante situar los relatos en ambientes domésticos. Las dos obras confluyen, por tanto, a través de los escenarios elegidos, por la forma en la que sus espacios pueden generar identificación por parte de sus receptores.

Sobre el relato televisivo, uno debe tener en cuenta que el cuadro o encuadre «es el fragmento del espacio seleccionado por la cámara en cada toma» y que este, aunque delimita el universo a ser presentado en la pantalla, «mantiene una relación con el espacio fuera del cuadro», que puede ser definido como «el espacio fílmico que ha sido visualizado en un plano anterior o que existe imaginariamente en los márgenes del cuadro» (Noriega, 2000, 114). En teatro «se establece con frecuencia esa relación entre el escenario y el espacio imaginario que lo rodea» (Noriega 2000, 115), y, en esta transescritura, específicamente, se mantendrá esa relación, así como se mantienen, más o menos, los mismos ambientes de la casa de Otavio previstos en el texto dramático.

La casa está dividida en distintas habitaciones, y en la primera escena del programa televisivo, Otavio, el padre de Finea y de Nise, y su amigo, el señor Miseno, vienen del jardín y entran en un despacho, lo que configura una elección coherente de escenario, una vez que los dos comentan el tema importante e íntimo de la herencia de Finea. La escena siguiente, que presenta a las dos hermanas, se desarrolla en otro ambiente de la casa y es interesante notar que Finea, la «boba», viene del segundo piso del escenario con su maestro, lo que alude directamente a un «fuera de campo» que demuestra¹³, sin palabras, el tamaño de la propiedad y con eso confirma visualmente la riqueza mencionada en la escena anterior, cuando Otavio dijo: «Dejó a Finea,/ a título de simple, tan gran renta,/que a todos, hasta agora, nos sustenta.» (Lope de Vega, 2000, vv. I-190-192). Sólo en la escena 4 (Lope de Vega, 2000, vv. I-500-618 aprox.), cuando llegan personajes ajenos a la casa, el espectador puede acercarse al escenario del patio que, aunque represente un área externa de la casa, también fue grabado en plató, como todo el programa¹⁴.

Cómo se ha mencionado anteriormente, es notable la supresión en la obra televisiva de la primera secuencia de escenas de la obra teatral (Lope de Vega, 2000, vv. I-1-184), en la que el espectador acompaña parte del viaje de Liseo y Turín por la carretera hasta Madrid. La otra secuencia de escenas ambientada fuera de la casa –que cuenta sobre un supuesto duelo entre Laurencio y Liseo en el campo–, también se suprime en el programa televisivo y, más allá de la función ya comentada de desplazar el protagonismo, tal transformación termina por ubicar todo el relato dentro del ya citado ambiente doméstico, lo que aporta ventajas técnicas a la producción audiovisual. Además de permitir que la grabación se concentre en el plató, sin mucho riesgo de comprometer la estética esperada de la televisión por su receptor, el cambio contribuye a que la obra tenga «unidad de acción», en línea con lo propuesto en la *Poética* de Aristóteles¹⁵ –la cual, aunque cuestionada por Lope en el *Arte Nuevo de hacer comedias*, la televisión tiende a seguir-. Esto se explica, como recuerda Balogh, porque «a TV (...) absorverá formas de narrar que vêm de épocas remotas e as reciclará dentro dessa nova estética da interrupção e do fragmento do ponto de vista temporal e dentro da estética da repetição do ponto de vista discursivo» (Balogh, 2002, pág. 27), resultando en la mezcla que se denomina “lenguaje televisivo”.

¹³ La expresión «fuera de campo» se refiere a cualquier «personaje, objeto o acción que no se ven en la pantalla, pero de los que se sabe que forman parte de la escena o que están cerca del lugar que se está filmando, o cualquier sonido que tiene su origen en un área de ese tipo» (Konigsberg, 2004, pág. 238).

¹⁴ Considero relevante apuntar que todo el programa está grabado en plató, lo que marca una de las principales diferencias de la televisión con relación al cine, y la caracteriza en cuanto medio audiovisual autónomo.

¹⁵ El concepto de la «unidad de la acción», tomado de la *Poética* de Aristóteles (2017), se refiere a que la obra no debe ser episódica, sino que debe partir de una trama central, estructurada en términos de «causa y efecto», con inicio, medio y fin. Según el filósofo, todas las escenas deben remitir a dicha trama, sin divagaciones que rompan el curso de la acción.

Por último, vale apuntar que en la escena 27 (Lope de Vega, 2000, vv. III-987-1152 aprox.), hay una transformación relevante con relación al escenario original del texto dramático, una vez que Otavio entra en el desván, seguido de Duardo y Feniso, para pillar a Finea, Laurencio, Clara y Pedro y, con esto, el programa termina en un escenario que, en el texto de la obra teatral, solo es mencionado, como un «fuera de campo».

5.6. El espectador implícito

Aún sobre la organización del relato televisivo, se hace necesario hablar de los muchos apartes encontrados en la obra teatral, y del tratamiento que reciben en su transescritura a la televisión, que son muchas veces suprimidos, ya sea por la necesidad de acortar el relato, por economizar el número de personajes en la escena, para cambiar la manera en que un personaje se comporta en el nuevo medio, o porque suponen la ruptura de la cuarta pared a lo largo de la narrativa.

En la escena 7 (Lope de Vega, 2000, vv. I-741-888 aprox.), por ejemplo, mientras en el texto dramático Laurencio protagoniza numerosos apartes a Pedro, quejándose de la estupidez de Finea, en el programa de televisión su postura es muy distinta y los apartes se suprinen, con miras a la manutención del estatus de galán de Laurencio. En la misma escena, por otro lado, se mantienen algunos de los apartes que serían dirigidos a la platea del teatro, pero en este caso las líneas pasan a ser dirigidas a otros personajes o como un comentario de quien habla para sí mismo. La modificación de este tipo de aparte remite, por supuesto, a la propia naturaleza del nuevo soporte, ya que el público no está presente y hay una recepción no sincrónica de la obra; en series de televisión más recientes, no obstante, el recurso es bastante corriente, y en este caso los personajes rompen la cuarta pared y hablan a la cámara, cuya mirada sustituye la del espectador¹⁶.

Sin embargo, conviene matizar, ya que tanto Lope de Vega como los autores de la transescritura de su obra utilizan este recurso —aparte dirigido al público— en la escena 27 (Lope de Vega, 2000, vv. III-987-1152 aprox.), la cual es la última de la obra televisiva y también corresponde a la última secuencia de la obra teatral. En esta ocasión, las líneas del texto de Lope de Vega son metaficcionales y se dirigen a los espectadores a partir del verso 1149: «Al senado la pedid,/ si nuestras faltas perdona;/ que aquí, para los discretos,/ da fin *La comedia boba*» (Lope de Vega, 2000, vv. III-1149-1152). En la transescritura audiovisual las líneas permanecen y, con ello, los personajes hablan directamente a la cámara, anunciando que llega al fin la comedia. La ruptura de la cuarta pared justo al final de ambas obras permite la inclusión del narratario en el relato, y, con eso, se suspende la ilusión ficcional en la que se inserta la diégesis, subrayando el hecho de que, al fin y al cabo, este espectador implícito venía siendo contemplado desde el principio de ambos relatos, tanto el dramático como el audiovisual.

¹⁶ La galardonada serie inglesa *Fleabag*, por ejemplo, fue muy elogiada por adoptar el recurso —véanse otros ejemplos de la televisión y del cine en «“Enola Holmes”, “Fleabag”... 8 filmes e séries que quebram a quarta parede» (2020), cuya referencia completa recojo en el listado bibliográfico final de este trabajo —.

5.7. Evaluación

Considerando, en fin, lo observado en este análisis comparativo, parto para la evaluación del resultado de la primera transescritura de *La dama boba* a la televisión, bajo los cinco parámetros listados por Gaudreault y Marion, tal y como proponía en epígrafes precedentes.

En cuanto a la *intensidad adaptativa* de la obra teatral, creo poder afirmar que el desentrañado de las escenas del programa televisivo ha servido para demostrar que el texto de *Lope de Vega*, aunque haya sido escrito para el teatro y en un contexto tan específico como el siglo XVII español, es extremadamente «adaptogénico», en el sentido que, aunque exija algún esfuerzo transescritural, la obra de Lope se muestra «adaptable» o «trasladable» a las condiciones expresivas y enunciativas impuestas por el nuevo soporte y que revela, por ello, una gran resistencia al paso del tiempo. La conclusión no es baladí, una vez que el hecho de que la pieza sea adaptada no garantiza el éxito del producto de la transescritura en cuanto obra autónoma. Pero muchos de los rasgos descriptos en este trabajo, tales como la elección de temas y premisas dirigidas al gusto del espectador medio, la trama centrada en las relaciones amorosas, la autonomía de los protagonistas, el escenario que ubica claramente el espacio de la historia y la búsqueda de la complicidad con el espectador y de su identificación con lo que se cuenta, terminaron por demostrar la gran adaptabilidad de la obra de Lope de Vega en general y de esta pieza en particular, que, combinando comedia y drama con habilidad, se configuró en material altamente moldeable a las diferentes puestas en escena a lo largo del tiempo. Todavía más, la disposición o pretensión de Lope de Vega a orientar sus obras al gusto del oyente y la forma en la que esa disposición se equipara a la de los autores de la televisión contemporánea, demuestran que, al final, los relatos sobre temas relevantes en las relaciones humanas —como lo son el amor y el honor—, si bien contingentes en su consideración a través del tiempo, si son tratados con maestría, acabarán interesando a cualquier persona, con independencia del marco contextual en el que se inserten.

Sobre la *amplitud adaptativa* de la obra de Lope de Vega, la comparación entre esta y el programa televisivo demostró cómo gran parte del texto dramático se ha podido aprovechar, ya que sus autores no se limitaron a reciclar la intriga de la comedia —práctica común en muchos proyectos transescriturales—, sino que desarrollaron muchas escenas tal como fueron escritas por el autor áureo y, más allá de realizar una mera copia inopinada, fueron capaces de ampliar, enriquecer y subrayar algunos elementos de la obra original, transportando no solo el texto teatral sino la propia esencia, el sentido y la experiencia del texto de Lope de Vega a la contemporaneidad.

De la misma forma, la versión audiovisual de la pieza mantuvo muchas de las características de sus personajes —aún después de las transformaciones que terminaron por desplazar el protagonismo de ciertos personajes respecto a la trama— y, por supuesto, los diálogos en verso tan característicos del teatro barroco.

En lo que se refiere al *volumen adaptativo* de esta transescritura específica, es interesante observar que, mientras la obra teatral representa una trama pasada en su propio tiempo, el programa realizado en la televisión del siglo XX tuvo que realizar un ejercicio de ambientación mayor, ya que, a través del escenario y utilería escénica de la casa de Otavio y de los vestuarios de los personajes, buscó representar lo que se podría entender como un espacio del siglo XVII.

A partir de las decisiones de los autores del programa televisivo con relación al concepto general de la transescritura de la pieza, se presentó entonces una mezcla muy exitosa de las dos propuestas, en el sentido de hacer hincapié en el origen teatral del texto y rendir homenaje a Lope de Vega, sin obstaculizar, con ello, las innovaciones tecnológicas. Tal combinación, en la que, por ejemplo, los gestos de los actores —menos «teatrales», más realistas y consecuentes con el medio televisivo— son registrados por la cámara en primeros planos o primerísimos primeros planos, permitió al narrador audiovisual traducir la historia de manera lógica o congruente con el nuevo medio y también al nuevo receptor que encontró en el siglo XX.

La *intencionalidad* de la transescritura, a su vez, se muestra muy clara al proponer al público no sólo la relectura de una obra del barroco español, sino también hacer un homenaje al autor Lope de Vega; hecho que se revela, por ejemplo, en la presentación del conductor Ángel Losada y también en los momentos en los que los creadores de la obra audiovisual respetan características específicas del texto como es el recurso a la escena del baile. En su propuesta de traducir la experiencia de la pieza teatral, el programa televisivo va a cumplir entonces de manera muy exitosa con el propósito ya mencionado de enseñar al receptor mientras lo entretiene.

Acerca de la *orientación* mediática de la transescritura, en fin, *La Dama Boba* (TV, 1969) puede ser considerada como dirigida hacia el medio de partida, es decir, al teatro barroco, por procurar mantener las cualidades del texto. Lo que no quiere decir que no haya sido realizada también para lograr el éxito en la televisión. Así, el nuevo soporte, en lugar de dificultar, pondera lo que, al fin y al cabo, es un tributo al patrimonio histórico literario español y a Lope de Vega, demostrando la ductilidad y, por lo mismo, la actualidad de sus propuestas dramáticas.



C A P Í T U L O 6

ALGUNOS APUNTES SOBRE RECEPCIÓN

Este trabajo se viene ocupando de evaluar la obra *La dama boba* (TV, 1969), considerando los posibles recursos que ya estarían en el texto dramático de *La dama boba* de Lope de Vega y que habrían favorecido su transescritura a la televisión. Para llevar a cabo tales consideraciones, procuré basarme en los preceptos del propio Lope de Vega, en cuyo discurso *Arte Nuevo de hacer comedias* deja clara su disposición a contemplar al espectador ya a partir de la escrita de sus comedias. He analizado las estrategias de Lope de Vega para atingir este espectador y, considerando que la televisión es un medio que, de la misma manera, está orientado a su receptor, procedí al análisis del proceso de transescritura para concluir si, al final, el trasvase de la obra del autor áureo a ese nuevo soporte fue satisfactoria, no solo en términos de agradar a los espectadores televisivos al igual que la pieza agradaba a los espectadores de los corrales de comedia, sino también lograr traducir las propuestas de Lope que extrapolan las palabras de su texto.

En este apartado, no obstante, me gustaría hacer también una reflexión sobre el contexto de producción y recepción de cada una de las obras, ya que, a mi parecer, para comparar una creación del siglo XVII con su transescritura llevada a cabo en el siglo XX, hay que hablar también del *Zeitgeist* o de ese «espíritu del tiempo» que pudo operar en cada uno de los siglos mencionados. Este punto de vista es, actualmente, bastante difundido, y Lawrence Venuti (2007), por ejemplo, aboga por una visión de la adaptación —o transescritura— como una interpretación que construya forma y significado en el texto de partida según los valores y el contexto en que está inserido el texto de llegada. El autor considera que una transescritura al cine, por ejemplo:

recontextualizes its prior materials, but (...) the process is much more extensive and complex because of the shift to a different, multidimensional medium with different traditions, practices and conditions of production. Not only do aspects of film form (mise-en-scène, montage, soundtrack, genre) contribute to the construction of a different context that creates a substantially different signifying process, but they are further inflected (...) by economic and political factors, and by the hierarchy of values, beliefs and representations in the cultural situation where the adaptation is produced. (Venuti, 2007, pág. 30)

Lo mismo se podría decir, a mi entender, de la televisión o cualquier otro medio audiovisual. Si «different aesthetics of production (...) appeal to different aesthetics of reception or different audiences» (Venuti, 2007, pág. 37), la actividad de recodificación entre dos sistemas semánticos pasa por la comprensión de quienes serían los receptores del texto de partida y el texto de llegada, lo que genera una forma de comunicación intercultural entre los dos.

En el caso de las obras analizadas, dicha comunicación habrá de pasar también por la cuestión de género. El hecho de que la comedia elegida para la comparación cuente la historia de dos mujeres no es aleatorio, ya que la dramaturgia en la televisión se basa en el protagonista femenino, aunque de manera parojoal, pues —como apunta Andreas Huyssen (1997)—, desde el siglo XIX la cultura de masas viene siendo sistemáticamente identificada con las mujeres, normalmente de manera peyorativa acorde con los prejuicios sexistas de la cultura burguesa. Con eso, el ejercicio de la ficción en la comunicación de masas, es decir, contar historias que presenten mujeres en sus roles principales, no significa que no contribuyan al mantenimiento de estereotipos obsoletos sobre el papel de la mujer en las sociedades. Al contrario: orientados al consumo, los productos de la cultura de masas tienden a reflejar hábitos consolidados y por lo tanto ya superados en cada época.

En *La dama boba*, sin embargo, la manera en la que Finea tomó su destino en sus propias manos, engañando a su pretendido y a su familia al fingir que era todavía tonta permite reflexionar sobre la conexión entre el contexto social al que se circunscribía la obra de Lope de Vega, el siglo XVII, y la contemporaneidad. Según Naves (1990), en las comedias del siglo XVII:

La dama no miente por mentir, no se burla por placer, pues esto sería rechazable hasta en una obra cómica, sino que urde engaños y aguza su ingenio para librarse de una imposición injusta, y de ahí que se vea con simpatía. (...) El público, que procede de la sociedad donde se dan ese tipo de situaciones injustas, simpatiza sin embargo con la dama al comprender directa o subliminalmente que le dan un trato injusto y poco razonable. (pág. 73)

Lo más extraño es percibir que, en los años sesenta y aún hoy en día, aunque la posición de la mujer en las sociedades occidentales haya cambiado y evolucionado mucho, en determinadas ocasiones —y regiones— algunos usos, costumbres y roles atribuidos a la mujer no estén lejos de aquellos de los años XVII. De allí que la comedia escrita en un tiempo tan lejano todavía resuene en el espectador del siglo XX. El tema de la mujer oprimida por convenciones de la sociedad sigue siendo una fórmula victoriosa en la ficción televisiva contemporánea y me lleva a pensar que, en efecto, el espectador de Lope de Vega siempre ha estado allí, incluido de manera implícita en la pieza teatral y, por consiguiente, también en el programa televisivo, lo que, en buena medida, pudo garantizar el éxito del proceso de transescritura y comprobó, una vez más, la universalidad del autor.



C A P Í T U L O 7

CONCLUSIÓN Y PROPUESTAS PARA FUTUROS ABORDAJES

La cultura de masas, desde sus primeras expresiones, se ha alimentado de los clásicos, aunque tratando de resignificar las historias para alcanzar nuevos públicos. Mi interés por el diálogo que, con frecuencia, se establece entre la literatura y el ámbito de la televisión me condujo a este trabajo y a un posible análisis comparativo entre la comedia *La dama boba*, escrita por Lope de Vega en 1613, y la «adaptación» llevada a cabo en 1969 de esta obra a la televisión española. Para emprender dicha comparación se hizo necesario, empero, evaluar si el vocablo «adaptación» era adecuado a la discusión, y después de consultar la bibliografía sobre el tema, opté por seleccionar y utilizar aquí el término «transescritura», dada su capacidad para conceder un sentido de «traducción» o «recodificación» más amplio y adecuado a la hora de tratar tales procesos de transformación de un relato dado a un nuevo soporte.

Establecido el concepto, busqué trazar un paralelo entre las dos obras mencionadas para investigar si las claves y estrategias que garantizaron a Lope de Vega una victoriosa conexión con los espectadores en su época vinieron a actualizarse, de algún modo, en la transescritura audiovisual, a tenor de un nuevo contexto cultural, bajo los parámetros propios de un nuevo medio y permitiendo, en fin, un traspase «exitoso» de la obra de Lope a un nuevo medio; considerando que el concepto de éxito se refiere, en este caso, a la capacidad de transponer una historia de un código expresivo a otro, creando una nueva obra autoral integralmente perteneciente al medio de llegada, pero capaz de relacionarse con el receptor de forma análoga a la obra de partida.

Por su carácter intermediático, busqué definir tres pasos distintos para este análisis, comenzando por un acercamiento al texto dramático de Lope de Vega, escrito en el Siglo XVII para su escenificación teatral, bajo las reglas señaladas por el mismo autor en su *Arte nuevo de hacer comedias*, de 1609. Este discurso, en que Lope de Vega presenta lo que llamó de un «parecer» sobre las comedias que venía creando, denota su preocupación por la recepción de las obras, lo que me dio algunas herramientas para intentar evaluar la manera en la que el lector/espectador implícito se ve reflejado en el texto dramático de *La dama boba*.

Tras el examen de dicho texto, he podido concluir, por ejemplo, que la temática de la pieza y sus premisas fundamentales ya fueron pensadas para hablar al gusto del espectador medio y, de la misma manera, el hecho de que los engaños se sucedan a lo largo de toda la obra, configurándose como la base argumental sobre el que se desarrollan la mayoría de las escenas, no parece arbitrario, ya que, según aclara Lope de Vega (2016), el recurso agrada a sus espectadores. Se puede notar, igualmente, una preocupación clara por parte del autor para ayudar al espectador a comprender los detalles de la trama, por lo que inserta muchos «apartes» en los diálogos de los personajes, así como busca una reiteración frecuente de lo que ya se ha dicho. Por fin, los matrimonios que cierran la pieza, presentándose como solución para todos los males, son un rasgo común a muchas comedias barrocas, que con todo no se ha perdido en la contemporaneidad, como fue capaz de mostrar el siguiente paso del análisis.

En este segundo paso, que consideré el más importante del trabajo, pasé pues a la lectura y el análisis del programa televisivo con relación al texto dramático originario en función de determinadas categorías narratológicas, con el fin de evaluar si las estrategias de Lope de Vega siguieron valiendo para el caso de la transescritura audiovisual contemporánea. El análisis simultáneo de las dos obras, que cuentan la misma *historia*, manteniendo, por lo demás, los diálogos en verso escritos por Lope de Vega, ha podido entonces resaltar la clara intención de los creadores de la transescritura audiovisual no solo por mostrar fidelidad al autor áureo, como para garantizar que su creación fuese decodificada por los espectadores, lo que fue evidenciado por la inclusión de un paratexto en el cual el presentador de *Estudio 1* se propuso explicar la obra que posteriormente sería exhibida.

La manera en la que las dos obras confluyen por medio del espacio en que están ambientadas me pareció igualmente notable. El ambiente urbano y familiar, típico de las comedias de la época, también se relaciona con el imaginario del espectador contemporáneo, ya que, en televisión, se busca la identificación con el público y, por ello, también se hace importante situar los relatos en ambientes domésticos. Por un motivo análogo –el del reconocimiento e identificación del receptor–, la coronación de la historia con uno o más matrimonios también se muestra adecuada a un medio de comunicación de masas, ya que se verifica una simbiosis de la cultura masiva con los estereotipos relacionados al ideal de amor romántico desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Lo que he podido concluir de la comparación entre texto teatral y programa televisivo, en función de distintos parámetros narratológicos, fue, por tanto, que muchas de las propuestas de Lope de Vega para capturar y garantizar la atención de su oyente se han podido mantener en el producto audiovisual. Aunque se perciben diversos cambios en la transescritura con relación a la obra original, estos no se

presentan de forma gratuita, sino para reconfigurarla a un diseño más acorde con el nuevo soporte, teniendo en cuenta justamente su recepción, como le pasaba a Lope de Vega con relación al teatro comercial en su época.

Entre dichos cambios, yo destacaría la opción por Finea como protagonista del relato televisivo, lo que también llevó al desplazamiento del protagonismo masculino, reforzando al personaje Laurencio en detrimento de Liseo y privilegiando, igualmente, la pareja romántica Finea/Laurencio sobre la pareja Nise/Liseo; lo que, una vez más, se alinea con las particularidades del medio televisivo. Lo cierto es que la transescritura se muestra extremadamente consciente de su medio e introduce, a modo de ilustración, elementos como el *cliffhanger*. Por otro lado, aunque en el nuevo soporte la reiteración de informaciones también se vea necesaria, la obra audiovisual tiene el objetivo de hacer un relato más o menos aproximado al de la pieza teatral, en un espacio de tiempo, no obstante, mucho más corto que aquel practicado en el corral de comedias. Con eso, su ritmo o *tempo* resulta forzosamente más acelerado y hay una supresión de muchos de los datos repetidos, así como un acortamiento en las funciones de los sirvientes, que en el texto teatral replican la acción de sus respectivos señores.

Las transformaciones observadas, aunque demuestran un alineamiento a las propuestas dejadas por Lope de Vega en el *Arte Nuevo...*, tienen en cuenta los gustos de los espectadores del siglo XX, situados a tres siglos de distancia de los espectadores de la comedia. La ruptura de la cuarta pared al final de ambas obras, sin embargo, subraya el hecho de que el espectador implícito es contemplado en ambos relatos, tanto el dramático como el audiovisual.

Según lo observado en el análisis comparativo, los autores del programa televisivo han podido desarrollar muchas escenas tal y como fueron escritas por Lope de Vega, pero, más allá de realizar una mera copia inopinada, fueron capaces de ampliar y enriquecer algunos elementos de la obra original. A partir de sus decisiones, la transescritura resultó, por tanto, muy exitosa en sus propuestas, logrando transportar no solo el texto teatral sino la propia esencia, el sentido y la experiencia del texto de Lope de Vega a la contemporaneidad.

El presente trabajo, aunque centrado en *La dama boba*, terminó por concretarse en un intenso viaje por el universo de Lope de Vega y también por el ámbito de la cultura audiovisual —televisiva—, para descubrir, en fin, modos o puntos de encuentro entre el contexto barroco y la sensibilidad contemporánea, llamada, por muchos, «posmoderna». No en vano, cabría reparar, en este sentido, lo que Umberto Eco afirmó: «el posmoderno no es una tendencia circunscribible cronológicamente, sino una categoría espiritual, o mejor, un *Kunstwollen*, un modo de operar. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmoderno» (Eco, 1984, pág. 27). Sería el

caso de considerar esta sensibilidad como una especie de latencia que a veces deviene dominante y que «consiste en reconocer que el pasado, ya que no puede ser destruido porque su destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente» (Eco, 1984, pp. 27-28).

Se podría seguir esta línea argumentativa para cuestionar cuál sería, en última instancia, el papel de la televisión en el proceso de reintroducción de acervos culturales en el imaginario de la población. La discusión, no obstante, termina por mostrarse más amplia, porque los avances tecnológicos permiten que la comunicación de masas se renueve a una velocidad impresionante. En 2022, la televisión ya no es el medio más reciente. Además del amplio abanico de soportes alternativos, nuevos, que podrían funcionar como medio de llegada de una posible transescritura — novelas gráficas o videojuegos, por mencionar solo algunos— la aparición de las plataformas *streaming* ha revolucionado la manera de conectar los autores a su público. Si, desde Río de Janeiro, he podido acceder al programa televisivo español de 1969 que ha ocupado estas líneas, es porque este está disponible en el catálogo de RTVE Play. La facilidad con que, en tesis, toda la población de la Tierra puede ver obras que antes solo tenían inserción local, cambia una vez más la manera como nos relacionamos con los medios de comunicación. ¿Cómo hablar de la recepción de transescrituras audiovisuales bajo estas nuevas circunstancias? Aquí hay una pregunta muy interesante para ser respondida en nuevos trabajos.

LISTADO DE REFERENCIAS

TEXTOS PRIMARIOS

Lope de Vega, F. (2000). *La dama boba*. (A. Z. Vicente, Ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 24 de febrero de 2022 de: <https://bit.ly/36Fq7bB>

Lope de Vega, F. (2010). *El Brasil restituído*. (E. E. H. Gómez y, E. S. Martínez, Eds.) Consejería de Educación de la Embajada de España, Secretaría General Técnica. [Ed. Dig.]

Lope de Vega, F. (2016), *Arte nuevo de hacer comedias: Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. (F. B. P. Jiménez y P. C. Parrado, Eds.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. [Ed. Dig.]

Queiroz, R. (1992). *Memorial de Maria Moura* (6a. ed.). Siciliano.

TEORÍA Y CRÍTICA

Amorim, M. (2013). Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários UNESP*, 36, 15-33.

Antonucci, F. (2020). La polimetría en *La dama boba*: funciones poéticas y dramáticas. En J. E. Surós y C. M. Induráin (Eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)* (pp. 111-130). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Aristóteles (2017). *Poética* (P. Pinheiro, Trans.). Editora 34.

Arranz, M. P. (2006) Cincuenta años de televisión en España. En J. F. Beaumont y B. D. Nosty (Dir.), *Tendencias, Medios de comunicación: el año de la televisión*, 06, 315-319.

Balogh, A. M. (2002). *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. Editora da Universidade de São Paulo.

Blanco Ruiz, M. Á. (2018). *Percepción del amor romántico en adolescentes y papel de los medios de comunicación*. [Tesis doctoral] Universidad Carlos III de Madrid.

Canclini, N. G. (1991). Prólogo a *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Citado en Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (2a. ed.). (pp. 5-7) Editorial Gustavo Gili S.A.

Capuzzo, H. (1999) *Lágrimas de Luz: o drama romântico no cinema*. UFMG.

Carmona, A. (2015). Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas. En C. M. Induráin y A. Z. Lacruz (Eds.), «*Venia docendi*». Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014) (pp. 7-21). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Carmona, A. (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras filmicas* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Carmona, A., Mascarell, P. G. y Gilabert, G. (2018). Presentación: La escena y la pantalla. Lope hoy. *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura, XXIV*, 1-9.

Costa, J. F. (1998). *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rocco.

De la Flor, F. R. (2003). Del Barroco a la Posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo. En A. V. Lorenzo (Coord.), *Fiesta, juego y ocio en la historia: XIV Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y contemporánea* (pp. 125-145). Ediciones Universidad de Salamanca.

Eco, U. (1984), Apostilla a El Nombre de la Rosa. *Anàlisi*, 9, 5-32.

Espín, P. (2002) Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión. En J. R. Castillo (Ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (pp 561-570). Visor Libros.

Fernández, E. (2018). Lope de Vega en televisión. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, XXIV*, 10-37.

Gaudreault, A. y Marion, P. (1999). Transécriture et médiatique narrative: l'enjeu de l'intermédialité. En A. Gaudreault y T. Groensteen (Eds.), *La transécriture. Pour un théorie de l'adaptation* (pp. 31-52). Éditions Nota Bene.

Gaudreault, A y Marion, P. (2004). Transécriture and Narrative Mediatics. The Stakes of Intermediality. En R. Stam y A. Raengo (Eds.), *A Companion to Literature and Film* (pp. 58-70). Blackwell Publishing.

Gaudreault, A. y Marion, P. (2006). Un art de l'emprunt. Les sources intermédiales de l'adaptation. En C. Fratta (Dir.), *Littérature et cinéma au Canada (1995-2005)* (pp. 13-29). Edizioni Pendragon.

Guarinos, V. (2007). Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 2, 262-278.

Guillermo, L. F. (2007). Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega. En B. Mariscal, y M. T. M. De la Peña (Coord.), *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, 167-176.

Huyssen, A. (1997) *Memórias do modernismo* (P. Farias, Trans.). Editora UFRJ.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Ediciones Akal.

Lázaro, A. (1996) *Amor do Mito ao Mercado*. Vozes.

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (2a. ed.). Editorial Gustavo Gili S.A.

Miramón, A. S. (2002). Las producciones televisivas de teatro clásico. En J. R. Castillo (Ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 571-596). Visor Libros.

Murillo, B. S. (2017). Apuntes a la trans-escritura: el caso del par teatro-cine. *Escena. Revista de las artes*, 76 (2), 10-27.

Naves, M. C. B. (1990). Cómo está construida «La dama duende» de Calderón. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 65-80.

Noriega, J. L. S. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Ediciones Paidós Ibérica.

Oliva, V. M. (2022). Amor romántico en películas Disney. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 17(31), pp. 80-97.

Reis, C. (2001). *Dicionário de estudos narrativos*. Edições Almedina.

Sentaurens, J. (1998) El público de los corrales de comedias y la Comedia Nueva. *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, 4-5, pp. 289-312.

Templado, M. P. E. (2002). Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión. En Castillo, J.R. (Ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 561-569). Visor Libros.

Toledo, M. T. (2013). Uma discussão sobre o ideal de amor romântico na contemporaneidade: do Romantismo aos padrões da cultura de massa. *Revista Mídia e Cotidiano*, 2(2), 303-320.

Urzáiz, H. (2018) «¡Maldito Lope de Vega!»: la polémica Cervantes-Lope en las pantallas de hogar. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV, 38-74.

Venuti, L. (2007) Adaptation, translation, critique. *Jurnal of visual culture*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, 6(1), pp. 25-43.

FILMOGRAFÍA

Furtado, J. y Gerbase, C. (Guion), y Manga, C. (Dir. Artística). (17 de mayo a 17 de junio de 1994) Memorial de Maria Moura [Miniserie de televisión en 24 Episodios]. TV Globo.

Vergel, A. G. (Dirección y Guion) y Rincón, J. M. (Guion). (25 de marzo de 1969). Estudio 1: La dama boba [Episodio de programa de televisión]. RTVE.

SITOGRAFÍA

Grupo: Adaptaciones de Félix Lope de Vega. (n.d.) Filmaffinity España. Recuperado el 13 de diciembre de 2021, de <https://bit.ly/3LVVQ8x>

La dama boba. (n.d.) IMDB. Recuperado el 13 de diciembre de 2021, de <https://imdb.to/3LWq7UF>

Corral de comedias. (n.d.) Promoción Turística de Alcalá. Recuperado el 15 de enero de 2022, de <https://bit.ly/3JRL94Z>

Villena, M. A. (2019, 2 de enero) El legado de Lope de Vega, un genio que continúa de actualidad 400 años después. El Diario. Recuperado el 5 de noviembre de 2021, <https://bit.ly/3t93rl6>

Gomes, F. (2020, 22 de octubre) "Enola Holmes", "Fleabag"… 8 filmes e séries que quebram a quarta parede. Domínio Pop. Recuperado el 12 de febrero de 2022, de <https://bit.ly/3tghonK>

ADJUNTO: RELACIÓN Y SEGMENTACIÓN PROPIA DE ESCENAS DE *LA DAMA BOBA* (TV, 1969)

SEGMENTACIÓN DE LA OBRA AUDIOVISUAL	CORRESPONDENCIA APROXIMADA - VERSOS DE LA DAMA BOBA (LOPE DE VEGA, 2000)
<i>Escena 1</i> – inexistente en el programa	Acto I, vv. 1-184
<i>Escena 2</i> – [04'00"] a [8' 24"]	Acto I, vv. 185-273 aprox.
<i>Escena 3</i> – [8' 25"] a [13'55"]	Acto I, vv. 271-499 aprox.
<i>Escena 4</i> – [13' 56"] a [18'19"]	Acto I, vv. 500-618 aprox.
<i>Escena 5</i> – [18' 20"] a [19' 05"]	Acto I, vv. 619-634 aprox.
<i>Escena 6</i> – [19' 06"] a [22'48"]	Acto I, vv. 635-740 aprox.
<i>Escena 7</i> – [22' 49"] a [28:09]	Acto I, vv. 741-888 aprox.
<i>Escena 8</i> – [28:10] a [32:24]	Acto I, vv. 889-991 aprox.
<i>Escena 9</i> – [32:25] a [34' 51"]	Acto I, vv. 992-1063 aprox.
<i>Escena 10</i> – inexistente en el programa	Acto II, vv. 1-168
<i>Escena 11</i> – [35' 08"] a [38'08"]	Acto II, vv. 169-302 aprox.
<i>Escena 12</i> – [38' 09"] a [45' 57]	Acto II, vv. 303-518 aprox.
<i>Escena 13</i> – inexistente en el programa	Acto II, vv. 519-605
<i>Escena 14</i> – [45' 58"] a [53' 09"]	Acto II, vv. 606-796 aprox.
<i>Escena 15</i> – [53' 10"] a [54' 51"]	Acto II, vv. 797- 846 aprox.
<i>Escena 16</i> – [54' 52"] a [55' 51"]	Acto II, vv. 847-898 aprox.
<i>Escena 17</i> – [55' 52"] a [56' 52"]	Acto II, vv. 899-970 aprox.
<i>Escena 18</i> – [56' 53"] a [58' 44]	Acto III, vv. 1-40 aprox.
<i>Escena 18A</i> – inexistente en el programa	Acto III, vv. 41-168
<i>Escena 18B</i> – [59' 03"] a [1h 03' 04"]	Acto III, vv. 169-293 aprox.
<i>Escena 19</i> – [1h 03' 05"] a [1h 03" 57"]	Acto III, vv. 294-332 aprox.
<i>Escena 20</i> – [1h 03" 58"] a [1h 05' 28"]	Acto III, vv. 333-372 aprox.
<i>Escena 21</i> – [1h 05'29"] a [1h 07'48"]	Acto III, vv. 373-490 aprox.
<i>Escena 22</i> – [1h 07'49"] a [1h 10' 41"]	Acto III, vv. 491-580 aprox.
<i>Escena 23</i> – [1h 10' 42"] a [1h 13' 33"]	Acto III, vv. 581-716 aprox.
<i>Escena 24</i> – [1h 13' 34"] a [1h 15' 55"]	Acto III, vv. 717-796 aprox.
<i>Escena 25</i> – [1h 15' 56"] a [1h 19' 24"]	Acto III, vv. 797-898 aprox.
<i>Escena 26</i> – [1h 19' 25"] a [1h 20' 33"]	Acto III, vv. 899- 986 aprox.
<i>Escena 27</i> – [1h 20' 34"] a [1h 24' 35"]	Acto III, vv. 987-1152 aprox.

SOBRE EL AUTOR

PATRÍCIA MORETZSOHN: es creadora y guionista, con 30 años de experiencia en televisión y cine. Actuando en TV Globo, el principal canal brasileño, por más de 20 años, entre otros proyectos destacados, fue autora de «Malhação Vidas Brasileiras» (2018), que obtuvo diversos premios nacionales e internacionales. En Band TV escribió la exitosa telenovela «Floribella», adaptación de un original argentino. Doctoranda en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la UERJ, máster en Letras por la PUC-Rio y máster en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona, es jurada ocasional de los Emmy Internacionales y sigue desarrollando proyectos para diversos productores y exhibidores del mercado audiovisual.

DEL TEATRO DEL SIGLO XVII A LA TELEVISIÓN DEL SIGLO XX

la transescritura audiovisual de “La Dama Boba”
de Lope de Vega (RTVE, 1969)

- 🌐 www.atenaeditora.com.br
- ✉ contato@atenaeditora.com.br
- 📷 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
- FACEBOOK www.facebook.com/atenaeditora.com.br

DEL TEATRO DEL SIGLO XVII A LA TELEVISIÓN DEL SIGLO XX

la transescritura audiovisual de “La Dama Boba”
de Lope de Vega (RTVE, 1969)

- 
- 🌐 www.atenaeditora.com.br
 - ✉ contato@atenaeditora.com.br
 - 📷 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
 - FACEBOOK www.facebook.com/atenaeditora.com.br