

**Victoria Aranda Arribas, *Las Novelas ejemplares
en el cine y la televisión*, Alcalá de Henares,
Universidad de Alcalá de Henares, 2021.**

En no pocas ocasiones se ha abordado la relación entre el cine y la literatura con cierto paternalismo del arte escrito hacia el visual. Victoria Aranda Arribas nos ofrece un estudio crítico que tiene el diálogo entre la obra literaria y la adaptación fílmica como protagonista. La autora recuerda al lector la complejidad que entraña el concepto de «fidelidad» y aleja la visión de un cine dependiente de la literatura para mostrarnos otro punto de partida en el que se atiende al contexto de producción y la perpetua convivencia entre artes.

Sentadas las bases de su pensamiento, la autora nos ofrece un corpus exhaustivo en el que se analizan las huellas de las *Novelas ejemplares* en el cine y la televisión. Aranda aborda su estudio de manera minuciosa, identificando y analizando cómo estas obras han sido transformadas en la pequeña y gran pantalla y, cómo su difusión ha afectado a la percepción del público. Su enfoque crítico proporciona una comprensión más profunda y compleja de las relaciones entre Cervantes y el séptimo arte: la reputación de los clásicos y su transmutación al cine haría que este se elevara a la categoría de arte. La investigadora contextualiza su estudio en dos períodos claves para la adaptación de las novelas cervantinas: 1910-1930 y 1960-1980, ambos correspondientes a la gestación de una nueva forma visual (primero el cine y después la televisión) y con la literatura como eje clave para su desarrollo.

De las doce *Novelas ejemplares*, fue la historia de Preciosa la que ganó más interés. La autora documenta siete *Gitanillas*. En el cine mudo, se cuentan la realizada por Adriá Gual y *La gitanela*, de autor anónimo –ambas de 1914–, la de André Hugon (1923), y la adaptación operística *The bohemian girl* (1843), de Alfred Bunn, quizá el caso más curioso. Rescato aquí la reflexión de Aranda traída al particular caso de la gitana: debido a que la construcción del personaje de Preciosa sirvió como modelo en adelante, la autora afirma que los nexos de esta novela «con otros textos suelen girar en torno a la protagonista, cuyos ecos alcanzan hasta nuestros días» (89). Más tarde, aparecerían dos películas basadas en

la obra de Bunn. La primera, dirigida por Harley Knoles en 1992, no alcanzó el éxito debido a su condición de cine silente. Otra suerte corrió su siguiente «reencarnación», protagonizada por el Gordo y el Flaco y renombrada como *The bohemian girl/Un par de gitanos* (1936). Esta transposición logró un perfecto equilibrio entre aquellos nostálgicos que admiraban la ópera de Balfe y el humor del dúo cómico. La autora puntualiza que, si bien el personaje de Arline se encuentra ahora desdibujado y relegado respecto a la Preciosa original, esto no impide que la unión de una faceta romántica con otra más prosaica rescite el espíritu de *La gitanilla* cervantina.

Aranda cierra esta compilación con una adaptación de la pequeña pantalla: la dirigida por Manuel Aguado para la serie *Novela* (1970). Según Aranda, esta versión televisiva de *La gitanilla* se benefició del abundante diálogo y la acción del texto base, lo que facilitó su traslado a la pantalla y superó incluso las traslaciones musicales de la obra. Sin embargo, la autora también insiste en que esta versión se encuentra inmersa en «un debate entre el idealismo y el realismo» (148). Esta dualidad se hace evidente en la descripción de los personajes gitanos, quienes ahora se desenvuelven en un ambiente bucólico, heredero directamente del idealismo pastoril.

A pesar de no pertenecer a las ejemplares, Aranda decide incluir en su corpus *El curioso impertinente*, novelita que dio lugar a cinco cintas: la de Narciso Cuyás (1908); la llevada a cabo por Flavio Calzavara (1953), inspirada en la versión teatral de Alessandro Di Stefani; *Un diablo bajo la almohada* (1968) de José María Forqué, que retomó el motivo del marido celoso; *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984); y, por último, *Bésame, tonto* (1998) de Doug Elin.

La adaptación de *Rinconete y Cortadillo* corrió a cargo de Miguel Picazo para el programa televisivo *Hora 11*. En un primer momento, Aranda considera relevante la referencia a la comedia musical en la adaptación, aunque aclara que esta conexión es puntual y anecdótica. Mucho más interesante, por lo ingenioso del asunto, resulta la problemática del narrador cervantino, solventada al trasladar las palabras del narrador a la voz directa de los personajes en la versión televisiva. Este agudo recurso permitió mantener la esencia del estilo narrativo original y brindó una perspectiva más dinámica y cercana a los espectadores. Por otro lado, a pesar de la censura, Picazo mantuvo el subtexto de la crítica hacia una sociedad corrupta.

Según la autora, *La española inglesa* adaptada por Marco Castillo en 2015 se planteó desde el principio como un homenaje a Cervantes, lo que determinó el producto final. Como ejemplo de esta premisa, rescata una escena clave en la película en la que se muestra a Cervantes leyendo un manuscrito, convirtiéndose así en un marco diegético y, al mismo tiempo, en un personaje dentro de su propia novela. Esta aparición refuerza la conexión entre el autor y su obra, añadiendo un nivel adicional de metanarrativa al conjunto de la adaptación televisiva. Por otro lado,

Aranda aborda el concepto de «transferencia» propuesto por Vanoye para justificar que, aunque se mantiene la ambientación del siglo XVII, la adaptación se orienta hacia una audiencia actual, que se refleja en diálogos contemporáneos y en relaciones interpersonales no sujetas a los códigos de honor del pasado.

Los hombres de cristal (Fernando Delgado, 1966) reinventó *El licenciado Vidriera* de Cervantes. Bajo esta premisa, Aranda declara que la conexión entre la película y la novelita requiere un análisis cuidadoso. No obstante, el paralelismo entre obras se hace palpable en las similitudes entre sus tramas: Tomas Wheel, preso de un estado de nerviosismo, siente que sus huesos se han convertido en vidrio. Al leer *El licenciado Vidriera*, Wheel se identifica con Tomás Rueda y se cura. Por otro lado, Aranda analiza *El licenciado Rodaja* (Antonio Chic, 1973), incluida dentro de la serie *Ficciones*, y el medimetraje de Jesús Fernández Santos en *Los libros* (1974): una hibridación de la novela cervantina con *El licenciado vidriera visto por Azorín* (1908); esto es, una transposición en la que se intercala la voz del escritor alicantino con la de Cervantes. Se establece así una estructura narrativa compleja con dos niveles distintos de narración que se complementan para proporcionar una visión profunda y pedagógica de la historia.

La ilustre fregona fue dirigida por Armando Pou en 1927 y, debido a que solo se conservan diez minutos de metraje, no puede arrojarse mucha luz sobre ella. Sin embargo, Aranda considera que el principal motivo que llevó esta novelita a la pantalla fue el interés de apostar por producciones españolas para competir contra las extranjeras, lo que hizo que se optase por buscar una obra cervantina que, además de breve, guardase similitud con *La gitánilla*. Esta novela tuvo una segunda adaptación: *La ilustre fregona* (1973), para *Hora 11*, a manos de Luis Sánchez Enciso y Álvaro Lion-Depetre. Se observa aquí una clara idealización de la picaresca, aprovechando diversos elementos del discurso cervantino para enriquecer los diálogos filmicos. La película nos brinda escenas cómicas y, aunque se omiten algunos episodios, Aranda sostiene que el texto visual se mantiene fiel al literario. Por último, la tercera adaptación de *La ilustre fregona* corrió a cargo de Gabriel Ibáñez y Antonio Cotanda (*Novela*, 1978). Aranda hace hincapié en el tiempo narrativo: mientras que Cervantes se permite dilatar los sucesos, la adaptación televisiva se ve en la necesidad de comprimirlos debido a las limitaciones propias del medio.

La penúltima novelita gozó de una sola adaptación: *El casamiento engañoso*, dirigida por Calvo Teixeira y Juan Tébar (1970) para *Hora 11*. Según Aranda presenta una doble transformación: en primer lugar, traslada la historia cervantina a los años 60 del siglo XX, con los correspondientes ajustes en la ambientación, el vestuario y la caracterización de los personajes; en segundo, convierte el formato literario de la obra en lenguaje filmico.

La adaptación de *La tía fingida*, dirigida por Antonio del Real en 1983, se incluyó en la miniserie titulada *Las pícaras*. Para la autora resulta

sorprendente que esta novela se encuentre dentro de una serie destinada a divulgar la picaresca. Sin embargo, los productores consideraron «picaresco» cualquier elemento relacionado con la rentabilización de los encantos femeninos, por lo que la historia de Esperanza encajaba sin problemas en su selección. La trama televisiva se desarrolla en dos historias entrelazadas: la de un par de bachilleres y la de Don Félix, galán enamorado de la pretendida pícara.

En conclusión, nos hallamos ante un estudio magnífico que consigue iluminar las relaciones intrínsecas entre el cine y la literatura. Su exhaustivo análisis pone a prueba todos aquellos elementos que configuran la obra fílmica en favor de la adaptación literaria; al mismo tiempo, plantea al lector la agitada reflexión sobre la exigencia de que el cine sea como el agua que consigue adaptarse a cualquier molde impuesto por la literatura, y no como un arte independiente que es capaz de moldearse por sí mismo.

BÁRBARA OSUNA SEGORBE
Universidad de Córdoba