

“SPIRITUS VIVIFICAT”.  
ACTAS DEL V CONGRESO INTERNACIONAL  
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE  
ORO (JISO 2015)

Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.)





HACIA UN MODELO DE RECEPCIÓN HISTÓRICA  
DEL TEATRO DE LOPE Y CALDERÓN A TRAVÉS DEL  
ESTUDIO DE SUS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS\*

*Eugenia Mazur*  
*University of Cincinnati*

El tema central de esta disertación es el estudio de la recepción histórica del teatro de Félix Lope de Vega y de Pedro Calderón de la Barca a través del análisis de la representación de elementos de subversión y ortodoxia en sus adaptaciones cinematográficas. Estas adaptaciones, concretizaciones, del trabajo de estos dramaturgos, nos permiten estudiar la conexión que estos clásicos han establecido con colectividades a lo largo del tiempo.

Es cualidad indiscutible de un trabajo artístico clásico, no solo su habilidad de revolucionar y avanzar, en el momento de su concepción, la tradición artística de la cual es heredero, sino su capacidad de instalarse en ella y a través de dicha originalidad establecer su influencia en trabajos posteriores. La marca de un clásico es su persistencia a través del tiempo, su vitalidad.

Nuestra intención es estudiar la vitalidad del teatro del Siglo de Oro español y viene de un interés en primera instancia por la recep-

\* El presente trabajo constituye el primer capítulo de mi disertación doctoral, *Subversión y ortodoxia en las adaptaciones cinematográficas de Lope de Vega y Calderón de la Barca*. En el presente capítulo se intentan establecer los marcos teóricos necesarios para la formación de un modelo que ha de seguirse en el análisis de cada uno de estos filmes en los capítulos posteriores.

Publicado en: Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.), «*Spiritus vivificat*». *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2015)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016, pp. 97-110. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 36 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-524-6.

ción histórica del teatro de Lope y Calderón y en segunda por los procesos adaptativos que permiten a estas obras clásicas, trascender los límites de la puesta en escena.

Las adaptaciones fílmicas de ambos autores son relativamente pocas, especialmente si consideramos la fecundidad de estos autores y el alto número de adaptaciones fílmicas que de otros dramaturgos de distintas nacionalidades se han realizado, Shakespeare más notablemente con más de 250 solo en el cine<sup>1</sup>. Duncan Wheeler, estudioso de la recepción contemporánea del teatro aurisecular, habla de la falta de una «genuina tradición del rodaje del drama nacional español»<sup>2</sup>.

El criterio de inclusión de las obras tanto de Félix Lope de Vega como de Pedro Calderón de la Barca para esta tesis, es su cualidad de haber sido adaptadas y filmadas en lenguas romances como largometrajes para exhibición pública en cine. Estos criterios arrojan como resultado, hasta este momento, 18 películas que constituyen el corpus fílmico de este trabajo, y que han sido organizados en «Tabla 1» y «Tabla 2», de acuerdo al autor de la obra adaptada. No descartamos que el número de películas incluidas crezca conforme avance esta investigación.

*Tabla 1.*  
*Adaptaciones de obras originales de Pedro Calderón de la Barca*

<b>Adaptación</b>	<b>Obra adaptada</b>	<b>Dirección</b>	<b>Lugar de producción y año de estreno</b>
<i>El alcalde de Zalamea</i>	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Adrià Gual / Juan Solà Mestres	España, 1914
<i>La dama duende</i>	<i>La dama duende</i>	Luis Saslavsky	Argentina, 1945
<i>El alcalde de Zalamea</i>	<i>El alcalde de Zalamea</i>	José G. Maesso	España, 1953

<sup>1</sup> <Absoluteshakespeare.com>.

<sup>2</sup> Wheeler, 2012, p. 136.

<i>El príncipe encadenado</i>	<i>Mémoire des apparences / La vie est un sogno</i>	Luis Lucía	España, 1960
<i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> <sup>3</sup>	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Mario Camus	España-Italia, 1973
<i>La vida es sueño</i>	<i>La vida es sueño</i>	Raoul Ruiz	Francia, 1986
<i>Éxtasis</i>	<i>La vida es sueño</i>	Mariano Barroso	España, 1996
<i>Niño Nadie</i>	<i>La vida es sueño</i>	José Luis Borrau	España, 1996

Tabla 2.  
Adaptaciones de obras originales de Lope de Vega

<b>Adaptación</b>	<b>Obra adaptada</b>	<b>Dirección</b>	<b>Lugar de producción y año de estreno</b>
<i>Aventura</i>	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	Jerónimo Mihura	España, 1944
<i>La viuda celosa</i>	<i>La viuda valenciana</i>	Fernando Cortés	México, 1945
<i>Fuenteovejuna</i>	<i>Fuenteovejuna</i>	Antonio Román	España, 1947
<i>La moza de cántaro</i>	<i>La moza de cántaro</i>	Florián Rey	España, 1953
<i>Los cien caballeros / I Cento Cavalieri</i>	<i>Las famosas asturianas</i>	Vittorio Cottafavi	Italia-España-Alemania, 1964

<sup>3</sup> Esta película es una adaptación de dos versiones de *El Alcalde de Zalamea*, la de Lope de Vega y la de Calderón de la Barca.

<i>lieri</i>			
<i>Los ángeles exterminados / Les anges exterminés</i>	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	Michel Mitrani José Bergamín	Francia, 1968
<i>Fuenteovejuna</i>	<i>Fuenteovejuna</i>	Juan Guerrero Zamora	España-Italia, 1972
<i>El mejor alcalde, el rey</i>	<i>El mejor alcalde, el rey</i>	Rafael Gil	España-Italia, 1974
<i>El perro del hortelano</i>	<i>El perro del hortelano</i>	Pilar Miró	España, 1996
<i>La dama boba</i>	<i>La dama boba</i>	Manuel Iborra	España, 2006

La posibilidad de crear un modelo de recepción histórica a través del estudio de la adaptación cinematográfica presenta problemas específicos que se expresan en tres apartados: Hablamos primero de un modelo que se basa en el estudio de una segunda obra, la adaptación, para valorar la recepción e influencia de un primer trabajo por lo que es necesario considerar planteamientos teóricos sobre la adaptación. En segunda instancia, en este estudio se evalúan las adaptaciones de teatro de Lope y de Calderón al cine, por lo que es importante analizar las posibilidades de traducción del lenguaje teatral al fílmico, considerando la semiótica del teatro, en particular el teatro de Lope y de Calderón. Por último, para esta disertación es de vital importancia entrar de lleno en el proceso de recepción histórica en el cual se insertan estas obras, centrándonos en los elementos de subversión u ortodoxia que en ellas son reconocidos, creando una clasificación divisoria de estos rasgos.

#### I. LA ADAPTACIÓN COMO OBJETO DE ESTUDIO

Es nuestra prioridad dejar claro que es imposible usar una adaptación de un trabajo artístico simplemente como una obra secundaria al trabajo adaptado, esto sería negar que la adaptación es, en sí misma, un trabajo nuevo y conferirle una dimensión de copia. La adaptación es un trabajo original, «repetición sin replicación»<sup>4</sup> que merece la misma consideración crítica que el trabajo adaptado.

<sup>4</sup> Hutcheon, 2006, p. 7.

Sin embargo, es importante establecer la relación que necesariamente tiene la adaptación cinematográfica con una obra que aparece en la escena muchos siglos atrás. Al reconocerse a sí misma como «basada en», o «inspirada en» un original de Lope de Vega/Calderón de la Barca, toda adaptación se convierte en una interpretación de la obra origen, una 'concretización', según la propuesta del estructuralista checo Felix Vodička quien utiliza el término concretización para decir que «designará la reflexión de un trabajo en la conciencia de aquellos para quienes es un objeto estético»<sup>5</sup>. Utilizamos la designación de Vodička para enfocarnos en dos tipos de concretizaciones específicas: la del adaptador y la de la crítica.

En cuanto a la adaptación, proponemos aquí que sea aceptada como una concretización de la obra origen, en este caso en su cualidad de concretización transmediada del teatro al cine. Su validez es indiscutible como interpretación del adaptador o adaptadores, tomando en cuenta que en el cine la autoría de la obra artística tiene una alta complejidad debido al número de participantes en su realización. Dentro de la crítica, aquí participan no solo los trabajos que son definidos como críticos sino que incluyen una postura crítica, como las reseñas, artículos teóricos, fichas cinematográficas, entrevistas etc. Podemos agregar, como dice Felix Vodička, que «porque este ensamblaje se relaciona a ambos, la evaluación del trabajo y las normas del período, lo llamaremos contexto»<sup>6</sup> y en este contexto encontramos la posibilidad de identificar las normas estéticas de un período determinado.

Una concretización permite que se regenere un trabajo literario. Mientras el trabajo es reproducido en su totalidad, su vitalidad es limitada, es cuando existe una adaptación por autores nuevos que podemos hablar de que el trabajo es considerado vigente y hay un sentido de apropiación del trabajo por parte de una comunidad interpretativa.

Al hablar de la adaptación de un clásico, ya desde el comienzo de la interpretación del adaptador de la obra original, se parte de una interpretación colectiva, una generalidad que puede variar con el paso de los años, pero de la cual es imposible escapar del todo. Esto es cierto también para el público receptor de la obra adaptada, éste

<sup>5</sup> Vodička, 1982, p. 110.

<sup>6</sup> Vodička, 1982, p. 110-112.

espera algo más o menos específico de la adaptación, el espíritu de la obra que recuerda lo que Walter Benjamin llamó *aura*<sup>7</sup>. En palabras de Thomas Elsaesser, «cuando se adapta un clásico, sabemos que estamos construyendo sobre una audiencia preconstruida o seleccionada»<sup>8</sup>. El espectador compara la obra adaptada y la adaptación estableciendo conexiones intertextuales.

Esta expectativa, de encontrar en la adaptación ciertas características del trabajo adaptado, es lo que en los inicios del cine dio origen al concepto de 'fidelidad' como condicionante de la adaptación. Este intento de fidelidad se centra en dos aspectos principales que Dudley Andrew llama la letra y el espíritu<sup>9</sup>, en referencia a los aspectos tangibles y los que no lo son dentro de la obra original. Dentro de la letra encontramos, en cierta forma aspectos más fácilmente replicables como el período histórico-social asociado a la obra origen y su contexto, personajes y, sobre todo, diálogo. Por otro lado, el conflicto principal estriba en el intento de reproducir el 'espíritu' de la obra sus «tonos, valores, imagen y ritmo... lo cual se ha argumentado que involucra un remplazo sistemático de significados verbales»<sup>10</sup>. Para liberarnos de la trampa de la 'fidelidad' en este estudio, podemos argumentar lo que Linda Hutcheon nos dice acerca de la adaptación, parte del «placer de la adaptación es el confort de lo ritual combinado con la intriga de la sorpresa»<sup>11</sup>, es decir que el espíritu de la obra no necesariamente desaparece al violar la fidelidad del original, sino que lo que hace atractivo el adaptar un trabajo clásico son las sorpresas que se introducen en la adaptación. Aún más, Robert Stam introduce la influencia del post-estructuralismo en la teoría de la adaptación al hablar de la deconstrucción de Derridá como

capaz de dismantelar la jerarquía del original y copia [...] bajo esta perspectiva el prestigio aureático del original no va contra la copia [...] sino que es creado por la copia, sin la cual la idea de la originalidad no tiene significado...<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Ver Benjamin, 2010.

<sup>8</sup> Elsaesser, 1994, p. 99.

<sup>9</sup> Andrew, 2009, p. 375.

<sup>10</sup> Andrew, 2009, p. 376

<sup>11</sup> Hutcheon, 2006, p. 4.

<sup>12</sup> Stam, 1997, p. 8.



Lo anterior abre nuestro modelo a una ruta de dos vías en las que las adaptaciones y su obra origen sostienen un diálogo histórico en un proceso de intertextualidad, analizaremos la adaptación respetando su condición de obra original. Es en ese proceso mismo de adaptación donde podemos apreciar las características que de la obra adaptada permanecen por considerarse de valor en el momento y situación en que fueron adaptadas. Lo anterior justifica que el estudio de la adaptación sea base de un análisis de la recepción histórica de un trabajo origen.

El concepto de fidelidad, es prevalente como la regla de oro en las adaptaciones más tempranas de este teatro, desde ellas podremos trazar, a lo largo del tiempo, un cambio en la actitud de los realizadores hacia las obras origen, que reflejan, tanto los cambios en la teoría de la adaptación a nivel universal, como actitudes socio-políticas hacia las obras origen y los contextos histórico-sociales a los que se han asociado. La obra se recrea a sí misma, en palabras de Robert Stam, «en un intertexto infinitamente permutante visto entre rendijas de interpretación cambiante»<sup>13</sup>.

## 2. TRANSMEDIACIÓN DEL TEATRO AL CINE

Hemos mencionado la importancia de considerar las dificultades específicas en un estudio de adaptación del teatro al cine. Primero nos interesa establecer una hermenéutica de aproximación a los textos originales de Lope y de Calderón. Sería ideal para este trabajo un estudio de teatro que comprendiera tres esferas: texto dramático, representación y la recepción en el momento de la creación de estas obras. Sin embargo, salvo escasas fuentes de crítica coetánea a la aparición de estas obras, el texto es nuestro principal instrumento de estudio, y para hacer una aproximación al estudio del teatro más completa a partir del mismo, es necesario incluir un análisis sobre la relación entre el texto y la representación. Siguiendo una propuesta para una semiótica del teatro integral, Patrice Pavis propone tres tipos de estudios de teatro que nos interesan para este trabajo:

<sup>13</sup> Stam, 1997, p. 15.

1. Crítica Interpretativa y revisión de la representación: seleccionan de la representación y el texto ciertas indicaciones... para construir significados totales<sup>14</sup>.
2. Historia del teatro: El estudio de condiciones externas prevalentes en la génesis del trabajo.
3. Dramaturgia: En cuyo sentido contemporáneo pregunta como y de acuerdo a cual temporalidad los materiales en la trama son dispuestos en el texto y el espacio teatral<sup>15</sup>.

Intentaremos, pues, intersectar la semiótica y la dramaturgia, como herramientas complementarias, al establecer su relación con su adaptación cinematográfica. La adaptación de obras teatrales como las que nos ocupan al cine, presenta retos que pueden configurarse en dos esferas: una de estética y otra de índole histórico-social, ambas dependientes de las características de los dos medios a los que hacemos referencia.

En primer lugar existen semejanzas importantes entre ambos medios. Linda Hutcheon habla de cómo el teatro y el cine son medios que “muestran” la acción, en oposición a la narrativa, que la “cuenta”, el contar requiere del espectador «un trabajo conceptual, mientras que al mostrar, el medio requiere de habilidades de decodificación preceptiva»<sup>16</sup>. Tanto en el teatro como en el cine, la imagen es percibida en primer término y le espectador va asignando significados en lo que Kamilla Elliot llama «relaciones recíprocas entre imaginación mental y verbalización mental»<sup>17</sup>. Ambos medios son presentados en una experiencia de recepción colectiva, las reacciones de este colectivo se retroalimentan unas a otras, al ver, oír y experimentar lo que se muestra al mismo tiempo. El teatro aurisecular, además, comparte con el cine de los siglos xx y xxi, una verdadera forma de expresión masiva, que el teatro como género artístico ha perdido gradualmente<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Debemos aclarar que buscamos construir las etapas de la semiosis, no hacer un análisis minucioso de signos individuales que sea inútil. Para ello es importante acercarnos a los códigos teatrales, de acuerdo a las convenciones más aceptadas. Ver Pavis, 1982, pp. 33-34.

<sup>15</sup> Pavis, 1982, pp. 26-27.

<sup>16</sup> Hutcheon, 2006, p.130.

<sup>17</sup> Elliot, en Hutcheon, 2006, p. 130.

<sup>18</sup> Con respecto al carácter masivo del teatro del Siglo de Oro ver Maravall, 1990.

Sin embargo, hay diferencias de relevancia a considerar. Ya en la Escuela crítica conocida como Círculo de Praga, en la década de 1930, el teórico checo Jan Mukařovský hablaba de dos aspectos fundamentalmente diferentes entre el cine y el teatro: el espacio y el manejo del tiempo<sup>19</sup>. El espacio fílmico se define por el plano, que permite una gran plasticidad del espacio guiando los ejes visuales del espectador. Para nuestro estudio, el plano es de importancia vital porque consiste en la herramienta más importante del director fílmico como narrador de la historia, al privilegiar elementos de la misma que obligan al espectador a enfocar la atención en signos específicos, mientras que el teatro presenta las limitaciones espaciales obvias de la puesta en escena en vivo. Para Mukařovský, la articulación de los planos y del otro gran recurso fílmico que es la toma, permite ensamblar estos signos parciales del espacio, y desde el punto de vista semiótico, los planos de la película articulan al espacio de la misma forma que las palabras lo hacen en una frase<sup>20</sup>. Tanto planos como tomas, nos proveen de oportunidades de significación sobre cada una de las adaptaciones, nos informan de los elementos de la historia que son privilegiados, «toma muy poco para un contexto el cambiar como una historia es recibida» dice Linda Hutcheon<sup>21</sup>. Así mismo, la temporalidad fílmica tiene una flexibilidad en el espacio fílmico distinta al teatro, ya que el cine tiene una gran libertad para resumir la acción y establecer una separación entre el tiempo y la acción. Con esta flexibilidad, el cine da prioridad a la sucesión y no a la causalidad como en el caso del teatro<sup>22</sup>, permitiendo más fácilmente focalizar ciertos aspectos de la obra. La edición se convierte en guía del espectador. En el caso de estas obras, se puede dar así, por ejemplo, privilegio o desventaja a escenas consideradas como subversivas a través de recursos cinematográficos, sin intervenir en los aspectos más identificables de la obra como el diálogo o la caracterización de los personajes.

Establecemos que un modelo que estudie la adaptación del teatro al cine necesita contemplar estas diferencias. Conforme nuestro trabajo se desarrolle, incorporaremos a nuestro modelo la progresión que el cine ha tenido como forma artística y tecnológica y en su rol

<sup>19</sup> Mukařovský, 2000.

<sup>20</sup> Mukařovský, 2000, pp. 322-364.

<sup>21</sup> Hutcheon, 2006, p. 42.

<sup>22</sup> Cardullo, 2012, p. 9.

social y político y la influencia de esta evolución en cada uno de los filmes que componen esta investigación.

### 3. RECEPCIÓN HISTÓRICA DEL TEATRO DE LOPE Y DE CALDERÓN

Tanto el teatro de Lope de Vega como el de Calderón de la Barca presentan características que han sido determinadas por los críticos alternativamente de subversión o de ortodoxia. Teresa Kirschner habla de cómo «a menudo la crítica (y en particular la de habla inglesa) ha juzgado la comedia española con una óptica moralista que ha creado un “prejuicio” ideológico de índole conservador»<sup>23</sup>, y hasta se ha sugerido que el teatro de estos dramaturgos fue utilizado como instrumento de control del estado<sup>24</sup>, muy notablemente en los escritos de Maravall sobre teatro Barroco donde el crítico nos dice que «El teatro español trata de imponer [...] un sistema de poder...»<sup>25</sup>.

Por otro lado, estudios críticos más recientes como el que realiza Melveena McKendrick en *Playing the King* afirman que «Lejos de ser monolítico, el teatro español es plurivalente y uno que sugiere [...] lecturas subversivas»<sup>26</sup>.

Para propósitos de este estudio, hemos dividido tres categorías en las que participan los diferentes conflictos planteados en estas obras, y en las que se plantean relaciones entre el individuo y la autoridad:

1. Elementos del orden social, que incluyen cuestiones de género y rango social.
2. Elementos del orden político, que se refieren a la relación de autoridad política e institucional.
3. Elementos del orden filosófico-moral, que atañen a cuestiones espirituales o metafísicas.

Muchas de las valoraciones críticas del planteamiento de estas relaciones entre individuo y autoridad en el teatro de Lope y Calderón están atadas a condiciones sociales y artísticas del período histórico en el que aparecen.

Lo anterior se explica por el carácter signico de la obra artística, designado por Mukařovský<sup>27</sup>, y que hace alusión al rol del receptor

<sup>23</sup> Kirschner, 1990, p. 11.

<sup>24</sup> Ruiz, 1991, p. 1.

<sup>25</sup> Maravall, 1990, p. 18.

<sup>26</sup> McKendrick, 2000, p. 2.

<sup>27</sup> Mukařovský, 2000

en la obra de arte. Esta idea se expande en la teoría de la recepción, que asume que cualquiera, además del autor o creador, que experimenta el trabajo artístico, «contribuye al significado y como se percibe un trabajo artístico»<sup>28</sup>.

Hans Jaus nos habla de como la coherencia de la literatura como un evento es mediada principalmente en el horizonte de expectativas de los receptores contemporáneos y posteriores a la época del trabajo literario<sup>29</sup>. De aquí deducimos que la labor del crítico estará condicionada por concretizaciones previas, al igual que por la crítica que le es contemporánea.

Con estas consideraciones, concluimos que los aspectos teóricos más importantes que se incorporan en la construcción de nuestro modelo de estudio nos permiten una apreciación más completa sobre cómo la recepción del teatro de Lope y de Calderón condiciona estas adaptaciones a un medio específico como el cine y los resumimos en los siguientes apartados:

1. Reconocemos a la obra teatral de Lope y de Calderón como un signo individual que no es inamovible y está sujeto a cambios desde su creación.

2. Utilizando la teoría de la semiótica del teatro de Pavis interpretaremos a dicha obra como un sistema interno semiótico objeto de la unión interdependiente de un sistema de plural de signos y un sistema semántico sujeto a discurso, al que analizaremos a través de tres acercamientos:

a) Análisis del texto dramático.

b) Revisión de la crítica.

c) Localización de la obra en la historia del teatro y la historia general.

3. Estudiamos la adaptación cinematográfica con las siguientes consideraciones:

a) La adaptación cinematográfica como un hecho creativo original, pero ligada necesariamente a la obra adaptada, analizando la repetición y diferencia.

b) Valoraremos las soluciones estéticas a la traducción del lenguaje teatral y fílmico para privilegiar los aspectos de subversión u orto-

<sup>28</sup> Fortier, 1997, p. 132

<sup>29</sup> Jaus, 1982.

doxia que se asocian a la obra origen en el momento histórico de la adaptación.

c) Por último, realizaremos un análisis de la recepción de la obra origen en el momento histórico de la adaptación, así como de la adaptación a través de revisión de la crítica especializada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AMBROS, Veronika, «Prague's Experimental Stage: Laboratory of Theater and Semiotics», *Semiotica*, 168, 2008, pp. 45-65.
- ANDREW, Dudley, «Concepts in Film Theory», en Leo Braudy y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, New York / Oxford, Oxford University Press, 2009.
- BENJAMIN, Walter, «The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility», en Vincent Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York / London, W.W. Norton & Company, 2010, pp. 1051-1071.
- BENTLEY, Bernard, «Fuenteovejuna en 1947: la hipoteca del presente», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.) *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1331-1336.
- BRUZUAL, Alejandro, «Mémoire des apparences / La vida es sueño: mar de sangre y sueño de Pinochet», *Osamayor: Graduate Student Review*, 16, 2004, pp. 97-113.
- CARDULLO, Bert, *Stage and Screen*, New York / London, Continuum, 2012.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, A. Bosch, 1978.
- ELSAESSER, Thomas, SIMMONS, Jan, y BRONK, Lucette, *Writing for the Medium: Television in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University, 1994.
- FORTIER, Mark, *Theory/Theater*, London / New York, Routledge, 1997.
- HERMAN, David, «Ingarden and the Prague school», *Neophilologus*, 81, 1997, pp. 481-487.
- HUERTA CALVO, Javier, *Historia del teatro español*, Vol. 1, Madrid, Gredos, 2003.
- HUTCHEON, Linda, con O' FLYNN, Siobhan, *A Theory of Adaptation*, London / New York, Routledge, 2006.
- INGARDEN, Roman, *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- JAKOBSON, Roman, *Language in Literature*, ed. Kristina Pomorska y Stephen Rudy, Belknap London, Press of Harvard University, 1987.

- JAUSS, Hans, *Towards an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.
- KIRSCHNER, Teresa, «El discurso sexual como subversión del amor idealizado en el teatro histórico nacional de Lope de Vega», en Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, Vol. 2, pp. 549-560.
- KREBS, Katia, *Translation and Adaptation in Theater and Film*, New York, Routledge, 2014.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1980.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, New York, Cambridge University Press, 1974.
- MCKENDRICK, Melveena, *Playing the King*, London, Tamesis, 2000.
- MCKENDRICK, Melveena, *Identities in Crisis: Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- MCKAY, Ruth, «The Maravall Problem: A Historical Inquiry», *Bulletin of the Comediantes*, 65.1, 2013, pp. 45-56.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto, *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, 2002.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de este en los dramaturgos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-adaptaciones-de-obras-del-teatro-espanol-en-el-cine-y-el-influjo-de-este-en-los-dramaturgos--0/>>.
- MUKAŔOVSKÝ, Jan, *Signo, Función y Valor*, ed. de Emil Volek y Jarmila Jandová, Colombia, Plaza and Janes, 2000.
- PARKER, Jason, «Recruiting the Literary Tradition: Lope de Vega's *Fuenteovejuna* as Cultural Weapon During the Civil War», *Bulletin of the comediantes*, 62.1, 2010, pp. 123-143.
- PAVIS, Patrice, *Languages of the Stage Essays in the Semiology of Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Sociodramaturgia del teatro clásico español», Conferencia en la Fundación Juan March, 1991. <[www.march.es](http://www.march.es)>.
- «Shakespeare Movies», en <[absoluteshakespeare.com](http://absoluteshakespeare.com)>.
- STAM, Robert, *Literature Through Film*, Malden, Massachussets, Blackwell Publishing, 1997.
- SULLIVAN, Henry, *El Calderón alemán*, Frankfurt / Madrid, Theater Theory Practice, 1998.

- THACKER, Jonathan, *A Companion to Golden Age Theater*, Woodbridge, Tamesis, 2007.
- THACKER, Jonathan, *Role-play and the World as a Stage in the «Comedia»*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.
- VODIČKA, Felix, «The Concretization of the literary work», en Peter Steiner (ed.), *The Prague School, Selected writings 1929-1946*, Austin, University of Texas Press, 1982, pp. 102-135.
- WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.