

**DESMONTANDO *EL LICENCIADO VIDRIERA*:
LOS HOMBRES DE CRISTAL (FERNANDO DELGADO, 1966)¹**

**DECONSTRUCTING *EL LICENCIADO VIDRIERA*:
LOS HOMBRES DE CRISTAL (FERNANDO DELGADO, 1966)**

Victoria ARANDA ARRIBAS

Universidad de Córdoba
imberetumbra@gmail.com

Resumen: El presente artículo rescata *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966), miniserie de cinco capítulos que Televisión Española emitió dentro de su espacio *Novela* (1963-1978). Anunciada como una adaptación de *El licenciado Vidriera* (1613) ambientada en la NASA, en esta bizarra reescritura el cambio de contexto histórico-artístico transforma el relato de Cervantes de manera considerable.

Palabras clave: *El licenciado Vidriera. Novelas ejemplares. Adaptación. Cervantes. Fernando Delgado. TVE.*

Abstract: This paper rescues *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966), a five episodes miniseries broadcasted by Televisión Española within the show *Novela* (1963-1978). Announced as an adaptation of *El licenciado Vidriera* (1613) set in the NASA, the dramatic context change of this bizarre rewrite transforms Cervantes's work decisively.

Key Words: *El licenciado Vidriera. Exemplary Novels. Adaptation. Cervantes. Fernando Delgado. TVE.*

¹ Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P) y ve la luz gracias a la financiación de una Beca FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Sin la impagable ayuda del Fondo Documental de Radio Televisión Española (RTVE) no habría sido posible el visionado de la serie *Novela* y, en consecuencia, la redacción de este artículo.

1. EL LICENCIADO VIDRIERA EN 625 LÍNEAS

Durante el siglo XX, dos etapas resultaron de veras fecundas por lo que atañe a las adaptaciones cinematográficas de las *Novelas ejemplares* (1613). En primer lugar, todavía al comienzo de la centuria, el cine buscaba legitimarse como arte, para lo que las principales naciones del viejo y el nuevo continente se sirvieron de sus respectivas literaturas. Y claro, en España fue poco menos que inevitable acudir a Cervantes. Algún osado se atrevería con el *Quijote*², pero, evidentemente, “[los relatos del complutense] ofrecían mayor facilidad para [su traslado] que la larga y completa novela quijotesca” (Santos, 2006: 67). No hay que perder de vista que:

la envergadura económica e industrial de nuestro cine estaba en mejores condiciones de abordar [...] adaptaciones de [...] [la colección de 1613], no pocas veces apoyadas en descripciones costumbristas. [Otro cantar sería] llevar a la pantalla una selección de episodios de un libro de tan compleja e interminable maquinaria narrativa como la obra mayor de Cervantes (Pérez Perucha, 2005: 68).

² En la época silente, solo se registra una adaptación peninsular de las aventuras del ingenioso hidalgo: la rodó Narciso Cuyás en 1908. Este mismo año el director catalán se encargaría de otro filme basado en *El curioso impertinente*. Fernández Cuenca (2005: 31-43) ha recopilado las transposiciones internacionales del *Quijote* previas a la aparición del sonoro: *Don Quichotte* (Ferdinand Zecca, 1902), *Don Chisciotte* (director desconocido, 1910), *Don Quichotte* (Camille de Morlhon, 1912), *Don Quixote* (Edward Dillon, 1916), *Don Quixote* (Maurice Elvey, 1923) y *Don Quixote af Mancha* (Lau Lauritzen, 1926). Herranz (2005: 116) también apuntó la existencia de una versión francesa de 1898 (*Don Quichotte*); previa a la de Zecca, “no se tiene siquiera noticia de las personas involucradas, sino solo de su escasa longitud (20 metros)” (116). Este crítico sumó otro par de par de adaptaciones galas al corpus elaborado por Fernández Cuenca: una homónima, firmada por Louis Feuillade (1908), y *Les aventures de Don Quichotte* (1909), en el haber de Georges Méliès (118). Asimismo, Herranz incorpora cinco nuevos títulos italianos —*Don Chisciotte* (1911), *La parodia di Don Chisciotte* (1911), *Il sogno di Don Chisciotte* (Amleto Palermi, 1915), *Don Chisciotte in frack* (1916), *Mademoiselle Don Chisciotte* (Aldo Molinari, 1918)— y otros tres de origen anglosajón: *Don Quixote's Dream* (Lewin Firtzhamon, 1908), *Don Quixote* (1909) —de director desconocido y existencia dudosa— y *Don Quickshot of the Rio Grande* (George Marshall, 1923) (119-124).

Así las cosas, en los albores del invento de los Lumière proliferaron las *Gitanillas*; hasta el punto de que la primera de las *Ejemplares* continúa siendo hoy la más versionada de las doce “hijas de su entendimiento”. Entre 1914 y 1922 se rodaron *La gitanilla* (Adriá Gual, 1914), *La gitana blanca* (Ricard de Baños, 1919), *La gitanilla* (André Hugon, 1924) y *The Bohemian Girl* (Harley Knoles, 1922). Esta última, inspirada en la ópera de Balfe, tendría un *remake* sonoro gracias a los muy populares Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco): *The Bohemian Girl* (James W. Horne, Charley Rogers, 1938). Por último, ya en 1940, el madrileño Fernando Delgado de Lara realizó la última versión cinematográfica³.

Este éxito quizá se deba a que la historia de Preciosa favorecía la representación de un ambiente folklórico, atractivo sin duda para un público internacional. La etnia de la protagonista, además, evocaba la de otra seductora cingara: Carmen, la cigarrera sevillana retratada por Prosper Mérimée (1845) y musicalizada treinta años más tarde en la ópera de George Bizet (1875)⁴.

Pero conviene subrayar asimismo la existencia de una Edad de Plata entre los años 60 y 80 del pasado siglo, esta vez en la pequeña pantalla. Televisión Española emitió durante aquellas décadas una notable variedad de espacios orientados a toda la familia. La divulgación cultural ocupaba entonces un lugar de privilegio en su agenda de entretenimiento; por ello, las series inspiradas en obras literarias representaron una lucrativa baza. El *prodesse et delectare* del Medievo se metamorfoseaba así en monitor, y brindaba a los responsables de la Primera cadena la oportunidad de dignificar una parrilla que pronto demostró su influencia sobre la ciudadanía.

Si, como he subrayado, *La gitanilla* disfruta hoy del primer puesto en el podio de las transposiciones⁵, a uno y otro lado la flanquean *La ilustre fregona* y *El licenciado Vidriera*. Citaré, entre las adaptaciones

³ Me ocupo de todas ellas en un par de trabajos en curso. Por lo que respecta a las adaptaciones televisivas de esta novelita, habría que esperar hasta 1970 para el estreno de *La gitanilla*, cinco capítulos dirigidos por Gabriel Ibáñez y auspiciados por TVE, dentro del espacio *Novela*, al igual que *Los hombres de cristal*.

⁴ Véase Utrera Macías y Guarinos (2010).

⁵ Wolf (2001: 15-16) rechaza el término *adaptación*, ya que este “tiene también una implicancia material [...]. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen —literatura— ‘quepa’ en el otro formato —cine— [...]. Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de ‘transposición’, porque designa la idea de traslado, pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema”.

cinematográficas, las *Ilustres fregonas* de Armando Pou (1927)⁶ y Francisco Carrillo (1926), de la cual solo se ha salvado el guion y cuya existencia se presenta confusa. El resto de las transposiciones fueron televisivas: *La ilustre fregona* de Carlos Muñiz (1963) —también perdida— y las homónimas de Luis Sánchez Enciso (1973) y Gabriel Ibáñez (1978), dentro de la ya citada *Novela*. Todo esto sin tener en cuenta los dos largometrajes creados a partir de su selección teatral y luego zarzuelera, *El huésped del sevillano*: el dirigido por Enrique del Campo (Méjico / España, 1939) y el de Juan de Orduña, producido por TVE en 1969⁷.

En cuanto a *El licenciado Vidriera*, se han acometido hasta la fecha cuatro versiones audiovisuales: la primera, dirigida por Gerardo N. Miró y escrita por Eloy de la Iglesia, se vio en 1964, dentro del programa Nuestro amigo el libro, destinado al público infantil. Poco más se sabe de esta emisión sabatina:

En 1964, à tout juste vingt ans, [Eloy de la Iglesia] commence à travailler pour la télévision nationale en tant que scénariste d'une série d'adaptation d'oeuvres littéraires pour la jeunesse intitulée Nuestro amigo el libro, destinée à promouvoir la lecture chez les enfants et les adolescents. Il signe le script d'une trentaine d'épisodes qui seront réalisés à Barcelone dans les studios de Miramar et diffusés entre le 2 mai 1964 et le 2 janvier 1965. Il s'agit de l'adaptation de contes (El mago de Oz, Coralina la doncella del mar, El leñador y la muerte, La cabeza del dragón, Los candelabros de plata...), de biographies romancées de personnages célèbres (Se llamaba Cristóbal Colón, Guillermo Tell, El doctor Fleming ha visto amanecer, Treinta minutos con Francisco de Asís, A Schubert le tiemblan las manos) ou encore d'adaptation d'extraits de chefs d'oeuvre de la littérature espagnole et universelle (El licenciado Vidriera, La vida y el sueño de Segismundo, Un príncipe llamado Hamlet, David Copperfield...). Trois de ces contes serviront de base à son premier long-métrage réalisé en 1966 (Montero, 2014: 36-37).

La segunda, de la que me ocuparé en este artículo, fue *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966). Apuntaré por el momento que constituyó una actualización del relato cervantino, ahora ambientado en la NASA, y que también formó parte de *Novela*. La tercera, *El licenciado Rodaja*, dirigida por Antonio Chic y escrita por Miguel Marías para *Hora*

⁶ Véase Aranda Arribas (2017).

⁷ Analizo estas obras en otro (poliédrico) estudio en curso.

II, adoptó la estética teatral para bosquejar una personal reinterpretación del héroe cervantino. Por último, la cuarta y última se estrenó como un episodio de *Los libros* (1974)⁸ y fue rodada por Jesús Fernández Santos, que acudió tanto al texto de Cervantes como a un cuento escrito por José Martínez Ruiz: *El licenciado Vidriera* visto por Azorín (1915)⁹.

Por lo que concierne al surtido televisivo de formatos literarios, el primero que nos viene a la memoria es sin duda *Estudio 1*, todo un fenómeno que divulgó más de 500 piezas dramáticas entre 1965 y 1984¹⁰. Pero también hubo otros que siguieron su estela e incluso compartieron “cartelera”: *Hora 11* (1968-1974), *Teatro de siempre* (1966-1972), *Teatro breve* (1966-1981)¹¹ o la ya aducida *Novela* (1962-1979), espacio en el que se inscribió *Los hombres de cristal*.

Palacio ha subrayado la relevancia de este programa, toda vez que convertía obras maestras de la literatura en películas divididas en episodios para la pequeña pantalla:

Cuando se piensa sobre la televisión, no suele recordarse la producción ingente de ficción que supuso la emisión del espacio Novela durante casi veinte años. La producción anual de Novela varía según [las parrillas]; y ello porque hubo temporadas en que llegaron a programarse dos novelas diarias [...], frecuentemente de cinco entregas, aunque, ya en los setenta, no fue extraordinaria la existencia de novelas que duraban dos, tres y hasta cuatro semanas (Palacio, 2001: 147)¹².

⁸ Dejando a un lado los teledramas, *Los libros* (1974-1977) fue quizás el programa literario más exitoso de los producidos por TVE. Abarcaba obras de múltiples géneros, épocas y nacionalidades. Contó con tres temporadas y fue creado por Jesús Fernández Santos, quien también dirigió algunos de los episodios, como es el caso de esta adaptación cervantina. Véase Fernández Fernández (2010).

⁹ Sobre este episodio, véase Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2018).

¹⁰ IMDb registra un total de 546, pero no podemos asegurar que esta base de datos haya incluido todos los capítulos. Véase <https://www.imdb.com/title/tt0415421/> [15/01/2020].

¹¹ Todos eran programas dramáticos de corte parecido y que, en parte, compartieron periodos de emisión. Las diferencias entre unos y otros obedecían a cuestiones puramente temáticas: *Hora 11* adaptaba obras que nunca antes habían sido traducidas al lenguaje audiovisual; *Teatro de siempre* popularizaba dramas clásicos —y, poco después, los de la Edad de Oro— frente al dominio de textos contemporáneos en *Estudio 1*. Véanse: <https://www.imdb.com/title/tt0451589/> [15/01/2020]. y https://www.imdb.com/title/tt0451590/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1 [15/01/2020].

¹² Pertenece a la *Edad de Oro* de las emisiones literarias de RTVE, en la medida en que todas ellas promovieron el desarrollo de un nuevo lenguaje televisivo: “*Teatro de siempre*, *Ficciones* y, sobre todo, *Hora 11* se tradujeron en laboratorios de experimentación donde afamados realizadores [salidos de la Escuela Oficial de Cine] dirigirían las obras más arriesgadas de su carrera” (Guarinos, 2010: 113).

Vaya por delante que utilizo aquí el término “película” sabedora de las diferencias que existen entre el medio filmico y el televisivo. Sin embargo, ambos se sirven de un mismo lenguaje, lo que permite aplicar conceptos genuinamente cinematográficos al análisis de producciones más o menos “catódicas”. Así, Eco (1972: 274-275) señaló que:

[...] el código filmico no es el código cinematográfico; este último codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración [...]. Pero es preciso distinguir la denotación cinematográfica de la connotación filmica. La denotación cinematográfica es común para el cine y la televisión.

No obstante, de acuerdo con Guarinos (1992: 36), habrá que afanarse en reconocer:

[...] cuándo la televisión utiliza, además del [código cinematográfico], el código filmico y cuándo no. De modo evidente la televisión utiliza un código filmico narrativo en los telefilmes de producción propia, pero también en otros géneros en los que ese código filmico se tiñe de ciertos modos peculiares de hacer y que sirven precisamente como marcas de género. Nos estamos refiriendo a la telenovela, al docudrama y, por supuesto, al teatro realizado en plató, puesto que el teatro retransmitido conlleva otros elementos problemáticos¹³.

Pues bien, como decía, *Novela* fue uno de los formatos más aplaudidos entre 1964 y 1975 (López, 2009: 19). La audiencia disfrutó así de “transposiciones” de obras de muy diversa índole. Al principio, el programa atendió por *Novela del lunes* y sus episodios solo se emitían el primer día de la semana, en horario de sobremesa y con un metraje de 45 minutos (García de Castro, 2002: 31). Después, su franja se ampliaría hasta los cinco días laborables, pasando entonces a llamarse *Novela* y

¹³ En el caso de *Los hombres de cristal*, se aprecia un claro empeño por asimilar el código filmico. La narración depende en buena medida del montaje: se usa el plano-contraplano, el *zoom* con finalidad expresiva (véase la sesión de psicoanálisis del doctor Fuller, III, 12:00-17:00) o imágenes fundidas dentro del plano que hacen avanzar la acción (el anuncio del secuestro de la Sra. Wheel en el periódico, II, 11:02). Asimismo, las escenas diegéticas se taracean con sugestivos planos de explosiones y despegues de cohetes.

ofreciendo asimismo historias seriadas, en tandas de cinco capítulos, que, como recuerda Palacio, en ocasiones alcanzaron la veintena.

Según García de Castro (2002: 32), “con este nuevo [giro] [...] se pretendió trasladar en televisión las normas del serial radiofónico para montar un capítulo diario y poder emitir una novela a la semana”. Tal éxito favorecería el nacimiento de *Novela II*, dentro de la cual se cuentan *Los hombres de cristal*. Sus cinco capítulos vieron la luz del 13 al 17 de junio de 1966 y, según he adelantado, se anunció como una cinta basada en *El licenciado Vidriera* que tendría por sede la mismísima NASA, aunque lo cierto es que la huella de la quinta de las Novelas ejemplares no siempre resulta fácil de sondear.

Dirigida por el andaluz Fernando Delgado, encarnaron los papeles principales Carlos Lemos (Thomas Wheel), Luisa Sala (Helen Wheel) y Julio Núñez (coronel Parker). El guion lo escribió Pedro Gil Paradela, un habitual entre los creadores de espacios filmo-literarios en la entonces única cadena estatal. Además de su contribución a *Novela*, para la cual adaptaría títulos como *Resurrección* (1966) de Tolstoi y *El conde de Montecristo* (1969) de Alejandro Dumas (padre) y Auguste Maquet¹⁴, también formó parte de proyectos como *Teatro de Siempre (Casa de muñecas, 1968)*, *Cuentos y leyendas (Los ilusos, 1972)* o el longevo *Estudio 1 (Paquita, 1975)*¹⁵. Entre sus logros destaca su participación en *Los camioneros* (1973), serie para TVE dirigida por Mario Camus y protagonizada por Sancho Gracia; y un trío de largometrajes bastante tempranos en su carrera: *El hombre del golpe perfecto* (Aldo Florio, 1967), *Un día es un día* (Francisco Prósper, 1968) y *Mónica Stop* (Luis María Delgado, 1969).

Gil Paradela también estuvo al frente de varios capítulos de seriales como *El edén* (1984), *Régimen abierto* (1986), *El mismo día a la misma hora* (1987) o *Crónicas urbanas* (1991-1992)¹⁶. Y durante el bienio 1981-1982 realizó el programa *El actor y sus personajes*, en el que cada episodio —de algo menos de una hora— rendía tributo a glorias de nuestro teatro

¹⁴ Manuel Palacio (2001: 148) cita *El conde de Montecristo*, dirigida por Pedro Amalio López, entre los dramáticos más sobresalientes de la televisión de aquella época.

¹⁵ Este mítico programa empezó llamándose *Fila 0* y luego cambiaría su nombre por el de *Primera fila*. Divulgó más de 500 piezas dramáticas entre 1965 y 1984. IMDb registra un total de 546. Véase <https://www.imdb.com/title/tt0415421/> [24/05/2019].

¹⁶ https://www.imdb.com/name/nm0317710/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1 [18/11/2019]. Véase Borau (1998: 412).

que hubieran trabajado en el ente público: José Bódalo, Maruja Asquerino, Juan Diego, María Luisa Merlo, Irene Gutiérrez Caba... El objetivo no era otro sino honrar sus fecundas trayectorias¹⁷. Pues bien, el 10 de julio de 1981 le tocó el turno a Fernando Delgado (Porcuna, 1930 – Madrid, 2009), precisamente el responsable de *Los hombres de cristal*. Pero en esta oportunidad los dos cineastas intercambiaron sus funciones: en la cinta (en capítulos) que nos concierne Delgado manejó la cámara y Pedro Gil Paradela escribió el libreto¹⁸. Segura como estoy de que su popularidad es menor que la del resto de los citados, convendrá señalar que el primero fue un actor muy activo en los comienzos de la televisión nacional, en la que desembarcó tras un exitoso periplo encima de las tablas. Hijo de los también cómicos Luis Martínez Tovar y Julia Delgado Caro, su debut se produjo en 1936 —cuando apenas había cumplido seis años—; y con cierto carácter profético, pues salió a escena de la mano de *La Numancia* (c. 1582-1585) de Cervantes. Su buen oficio en los coliseos recibiría un notable espaldarazo al participar en el estreno de *Historia de una escalera* (1949) de Antonio Buero Vallejo. No se prodigó sin embargo en la gran pantalla, donde se lo recuerda por el papel de Anselmo en *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973)¹⁹.

Él mismo informa en su capítulo de *El actor y sus personajes* de que fueron los directivos de TVE los que lo invitaron a probar suerte en la dirección:

¹⁷ Era una especie de antepasado —aunque ceñido a los actores— del actual *Imprescindibles* de La 2 de TVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/> [15/01/2020]; o del bastante más cañí *El legado* de Canal Sur Televisión: <http://www.canalsur.es/television/programas/el-legado-de-detalle/402.html> [15/01/2020].

¹⁸ A todos los efectos, se trata de una película cuarteada en cinco partes con vistas a su difusión televisiva. Por eso todos los capítulos terminan con una secuencia que Delgado montó a guisa de *cliffhanger* o *final en suspenso*. Por ejemplo, el colofón del segundo, cuando el doctor Wheel telefona al coronel Parker y le suplica que vaya a su apartamento, porque “mañana será demasiado tarde”. Curiosamente, el recurso de la llave —que, como la falsa moneda, “de mano en mano va”: aquí la hallada en el bolso de Margaret, gracias a la cual el agente del FBI entrará en el apartamento del protagonista—, era un lugar común en la novela corta del Barroco: pienso en *Las fortunas de Diana* (1621) y *La prudente venganza* (1624) de Lope y, sobre todo, en cuatro de los seis relatos (*El monstruo de Manzanares*, *El estudiante confuso*, *La muerte del avariento* y *Guzmán de Juan de Dios* y *La libertada inocente y castigo en el engaño*) que forman la muy ignorada *Mojiganga del gusto en seis novelas* (1641) de Andrés Sanz del Castillo (2019).

¹⁹ Véase la entrada “Historia de un profesional: Fernando Delgado” en el blog *Lady Filstrup* (2009) (<https://ladyfilstrup.blogspot.com/2009/07/historia-de-un-profesional-fernando.html> [14/11/2019]).

Como los jefes me veían bastante espabilado en esto de buscar la cámara y colocar la mueca, me llamaron para hacer un cursillo de realización y lo hice. Y lo hice bien, en opinión de quienes lo impartían. Y empecé a realizar, y cuando realizaba me consideraba... ¡Pues lo mismo que ahora: actor por encima de todo! La realización es una actividad próxima, muy próxima, a la del intérprete. Yo me encontraba muy cómodo haciéndolo (40:57)²⁰.

A partir de entonces, Delgado pasaría a dirigir un buen número de programas, entre los que destacan *Deuda pendiente (Primera fila, 1965)*, *Electra (Teatro de siempre, 1966)*, *Antígona (El teatro, 1978)*²¹, veinte capítulos transpositivos de *Ana Karenina (Novela, 1975)* y, cómo no, su nada convencional reescritura de *El licenciado Vidriera (1966)*.

2. HASTA LA ADAPTACIÓN Y MÁS ALLÁ

Gracias de nuevo al referido capítulo de *El actor y sus personajes*, descubrimos que la opinión del andaluz respecto a estas adaptaciones de los sesenta y setenta no era lo que se dice benévola:

Y esto, por lo pesado, por lo a plomo que caen, deben de ser novelas. Creo que no se conserva casi ninguna; mucho mejor así. ¡Qué no habremos hecho en estos platós, Dios mío! [...] Dostoievsky, Tolstoi, Turguenev... ¡Madre mía! Si alguno de ellos levantara la cabeza... (34:40)²².

Desde Casona hasta Esquilo, hemos arrasado el teatro sin piedad. ¡Y con una falta de respeto increíble! Todo lo hemos hecho, en ocho horas, en tres... (16:00).

Se pueden colegir dos claves del nostra culpa entonado por el

²⁰ Vídeo disponible en la página web de RTVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-actor-y-sus-personajes/actor-personajes-fernando-delgado/4053498/> [09/11/2019].

²¹ Delgado se sentía particularmente satisfecho de la dirección de este capítulo, protagonizado por Luisa Sala y Teresa Rabal; de ahí que lo espigara como muestra de su período de realizador en el episodio de *El actor y los personajes* (41: 30).

²² A lo largo de todo el programa, Delgado está en una suerte de oscuro plató, con muy escaso mobiliario, sobre el que caen folios que representan los guiones que tuvo que estudiar durante su carrera. El efecto, tan sencillo como funcional, resucitará cada vez que el actor se desvíe del tema para darnos su parecer, o bien para hablar de su biografía: los papeles le llueven encima, reclamándole así toda su atención. Por otro lado, no descarto que al aludir a las *novelas* pensara en la serie homónima que albergó *Los hombres de cristal*.

cómico: en primer lugar, deja entrever que las producciones literarias en las que intervino no son ningún motivo de orgullo. Y en honor a la verdad, no le faltaba razón: a pesar de la fama de la que disfrutaron aquellos trasvases novelescos o dramáticos en nuestra primitiva televisión, muy raras veces han resistido con dignidad el paso del tiempo. Los hombres de cristal, para que negarlo, tampoco se salva de la quema.

En segundo lugar, parece que el propio realizador defiende que toda adaptación cinematográfica que se precie debe guardar entera fidelidad al texto en el que se fundó. Esto sí habrá que rebatirlo. El daño que una versión positivada en celuloide causa a la obra que la justifica es un falso mito que solo contribuye a incrementar el desdén que este tipo de traslados han venido sufriendo desde su mismo nacimiento²³. Si bien una traducción audiovisual puede pecar de mala calidad, jamás enturbiará la existencia —ni siquiera nuestra percepción— del original literario²⁴.

Hago más, a este propósito, las sabias palabras de André Bazin:

Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de una minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente, la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura (1990: 113)²⁵.

²³ Lo mismo observó Dolezel sobre las reescrituras literarias posmodernistas, pues “the rewrite does not invalidate or eradicate the canonical protoworld” (1998: 223).

²⁴ Aunque esta nota pueda sonar algo tautológica, la juzgo necesaria. Por poner un ejemplo reciente, el guionista norteamericano Damon Lindelof se sintió empujado a publicar en las redes sociales una carta a modo de justificación (y disculpa) por haber aceptado la propuesta de HBO para rodar una serie sobre el cómic *Watchmen* (Alan Moore / Dave Gibbons, 1986-1987); y todo debido a la ingente cantidad de críticas que estaba recibiendo antes incluso de que la producción hubiese visto la luz.

²⁵ El gran helenista Luciano Canfora escribió en *El copista como autor*, opúsculo sobre el arte de editar textos en el que no faltan ecos cinematográficos: “Injustamente consideramos verdadera la existencia de un *original*, que aparece, al sentido común, connotado por un indiscutible carácter de *unicidad*. Este monismo, o monoteísmo, textual ha sufrido durante tiempo una crisis en relación con las [...] literaturas clásicas. Casi un siglo antes del memorable capítulo de Giorgio Pasquali

Luego no hay por qué rasgarse ninguna vestidura y sí resolver, por el contrario, que los buenos artistas audiovisuales tienen pleno derecho a perderle el respeto a los textos que transforman; o lo que es igual, a dar rienda suelta a su creatividad. Verbigracia, en un caso como el de *Los hombres de cristal* de Gil Paradela y Fernando Delgado. Ambos fueron artífices de una reinención cervantina en toda regla: tanto es así que el hilo que une su telefilme con la quinta de las *Novelas ejemplares* es tan sutil que solo un examen concienzudo nos permitirá distinguir los hilvanes. Para ello, resumiré de forma sucinta el argumento del relato del autor del Quijote y, después, el de la película de TVE.

El licenciado Vidriera (1613) comienza a orillas del Tormes. Dos colegiales de Salamanca se topan con un muchacho que duerme bajo un árbol. Dice llamarse Tomás Rodaja y busca amos a quienes servir a cambio de estudios. Les suplica que se dirijan a él solo por dicho nombre, pues no les revelará el verdadero, ni su procedencia, hasta que pueda honrar a su familia y a su patria con la fama alcanzada por medio de las letras²⁶.

sobre las ‘variantes de autor’ (1934), la intuición de que los modos y los tiempos de la “edición” antigua determinaron un carácter de interinidad estructural y modificabilidad del original se había ya asentado” (2014: 11). En tal sentido, también ignoramos cuándo Cervantes empezó a componer *El licenciado Vidriera*, aunque la diégesis del relato induce a postular como *terminus ante quem* el año de 1603. Pero gracias al hoy perdido manuscrito Porras de la Cámara (1604), que fue a parar al fondo del Guadalquivir, hay pruebas de que existieron al menos dos versiones —o mejor, dos estados— de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*: distintos, pues, de los que llegaron finalmente a las prensas (1613). Por tanto, cabe pensar en un fenómeno parecido por lo que atañe a la quinta de las *Novelas ejemplares* (y a cualquiera de las que integran el volumen). Así las cosas, parece que la colección cervantina tampoco fue siempre “única”, “monista” ni “monoteísta”, de acuerdo con las palabras de Canfora. El mismo estudioso declaraba además que “existe un ámbito en el cual también el ‘autor’, incluso más que el ‘original’, se esfuma entre las sombras. [...] Y son los mismos autores quienes lo declaran: [...] [pensemos en] la decisión de Kubrick de supeditar el *final feliz* de *Senderos de gloria* (1957) a la acuciante solicitud del inigualable actor protagonista de la película, Kirk Douglas. La película se convierte en lo que es, un referente de la historia del arte, gracias a la intransigencia del actor, si es exacta la reconstrucción de los hechos glosada, con alguna prudencia, años después, por el guionista, Frederic Raphael: Kubrick había aceptado el compromiso del *final feliz* (los tres condenados a muerte por la falsa acusación de cobardía eran indultados en el último minuto) ‘por miedo a un fracaso comercial’. Douglas lo salvó. ¿Quién es el ‘autor?’” (Canfora, 2014: 13-14). En suma, la *fidelidad* es muy necesaria en las relaciones humanas, pero cuando se trata del diálogo entre las artes, se trueca más bien, y paradójicamente, en un sacramento blasfemo.

²⁶ Para Clamurro (1997), “his subsequent introduction of himself is both an evasion of the truth of his identity and also a declaration of an ambition distinctly tinged with hubris and a certain

Ambos lo acogerán enseguida y, andando el tiempo, el mozo se licencia con honores. Pero antes hará un raudo viaje por casi toda Italia y conocerá el duro sol de Flandes²⁷, acompañando esta vez al capitán Diego Valdivia. Durante su *tour*, Tomás queda más que convencido en aquellas tierras holandesas de que las armas no estaban hechas para él. A su regreso a la capital castellana, comienza a citarse con una “dama de todo rumbo y manejo” que era la comidilla de los bachilleres y había recorrido la misma geografía que el protagonista. Loca por ganarse sus favores, y ante la extraña abulia del héroe, inyectará una pócima en un membrillo. Tomás se lo come, queda inconsciente durante semanas y, al despertar, afirma estar hecho de vidrio, por lo que evitará todo contacto físico con sus vecinos. No obstante, esta locura, no sabemos aún si pasajera, le ha otorgado también una formidable sabiduría que cristaliza en el crisol de apotegmas que ocupan la parte central de la novela. Finalmente, un fraile jerónimo cura al licenciado Vidriera, que a partir de ahora atenderá por Tomás Rueda. De modo que Cervantes nunca nos publica su identidad, salvo que haya sido siempre esta última. Y no se pierda de vista otra ironía superlativa: aunque el héroe conserva todo el ingenio de su etapa más delirante, se verá obligado a tomar de nuevo las armas, volver a los Países Bajos y dejar en suelo flamenco larga memoria de sí, pues sus dicta —ahora sin las agudas dosis de excentricismo y bufonería que lo caracterizaron— ya no interesan a los que antes se reían de él, al tiempo que lo solicitaban.

Los hombres de cristal solo cuenta la madurez de Thomas Wheel, astrofísico inglés y exprofesor en la Universidad de Yale, que trabaja a regañadientes, lejos de su hogar y de su mujer, en la base de la NASA en Cabo Kennedy. Sobre sus cansados hombros recae el peso de que los Estados Unidos se impongan en la carrera espacial contra la URSS²⁸. Todo bastante más quijotesco que vidrieresco, al menos en principio. La reclusión

intellectual vainglory” (129). Por su parte, Segre asegura que esta es “una variante del procedimiento caballeresco por el que la conquista del nombre coincide con la conquista de una personalidad y de una función social” (1990: 54).

²⁷ Véase la monografía de Rodríguez de la Flor (2018).

²⁸ Cabo Kennedy es el nombre con el que, tras el magnicidio de JFK en 1963, se bautizó al hasta entonces conocido como Cabo Cañaveral. Mantendría esta denominación a lo largo de un par de lustros, entre 1964 y 1974, para recuperar después su antiguo topónimo. En este lugar, de cuyo nombre Fernando Delgado sí quiso acordarse, se sitúa el centro de operaciones espaciales más importante de la NASA, el cual conserva aún hoy el antropónimo del famoso líder demócrata: *John F. Kennedy Space Center*.

exigida por sus investigaciones, con el retiro ya en el horizonte, le provoca un severo trastorno —semejante al que sufriera Alonso Quijano en su aldea, donde será confinado después de cada una de sus tres salidas—. La única fuente de calor humano para el protagonista de la película de Delgado se cifra en las cartas que a diario recibe de su esposa, una Dulcinea de Connecticut —si bien aquí del todo real— que se recupera de una pequeña dolencia en un centro médico de Florida²⁹.

A través del diálogo entre Staton (Pedro Sempson), un agente del FBI, y el coronel Parker, el superior de Wheel, nos enteraremos de que la mujer del científico ha sido objeto de un secuestro. Los federales falsificaron su última misiva a fin de que el profesor no se inquietara, ya que sus proyectos son imprescindibles para el triunfo de las operaciones americanas. Con todo, ambos sospechan que detrás de dicho rapto están los rusos, que pretenden contrarrestar sus avances tecnológicos. Empero, tampoco tardarán en acordar que, a pesar de las consecuencias —entre las cuales contemplan el riesgo de que el doctor pierda la cabeza y abandone la base— no pueden ocultarle lo ocurrido por más tiempo.

Cuando Wheel descubre la verdad, cae en un estado de nerviosismo que se irá acentuando hasta sentir que sus huesos se han convertido en vidrio. El enfermo incluso será atendido por el psiquiatra Fuller, que opta por seguirle la corriente y recomienda su ingreso en un sanatorio mental.

En paralelo, asistimos a la trama de la señora Wheel, a la que sus raptos, con los que interactúa cordialmente —quizá demasiado— en la Arizona de cartón piedra levantada por TVE, pretenden enviar a Moscú. Descubriremos asimismo que Margaret (Carmen Bernardos), la secretaria del coronel Parker, es una espía infiltrada en la NASA por los soviéticos y les ha proporcionado información para ejecutar su plan. Luego los comunistas se desharán de ella y del coche con matrícula de Virginia —tan llamativo como la propia Margaret— que usaron durante el secuestro. En efecto, serán las huellas de este automóvil (¡qué casualidad!) en la escena del crimen las que delaten a los conspiradores, ya que su identificación conduce al FBI hasta la señora Wheel, que será felizmente liberada.

²⁹ Recordemos ahora la celeberrima carta de Don Quijote a Dulcinea del Toboso. *Vid.* al respecto Bonilla Cerezo (2017: 97-107). Nótese también la conexión cristológica —muy estudiada en el caso del Quijote: bastaría releer la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) de Unamuno— entre ambos protagonistas. Por eso Wheel lee la epístola, admira el retrato de su mujer y exclama en una suerte de *fluir de conciencia*: “Helen, cariño, ¿por qué me has abandonado?” (II, 12:15).

Mientras, el profesor sigue recuperándose de su manía en el centro del doctor Fuller, donde entablará cierta amistad con un oficial traumatado por la Segunda Guerra Mundial. Tras unas semanas de encierro, Wheel comienza a leer un libro: las *Novelas ejemplares*. Pues bien, justo al sumergirse en *El licenciado Vidriera*, este relato le provoca tal catarsis que hará que, después de sentirse un trasunto de Tomás Rueda, sane como por embrujo. Nótese la sagacidad del diálogo y la apuesta decidida por el universo literario. Aquella dicotomía medieval —tan presente y tan superada por Cervantes en varias de sus obras— entre las armas y las letras, luego discutida con maestría por sir Peter Russell (1978: 207-239), parece convertirse aquí no en una antinomia, pero sí al menos en una dualidad entre las ciencias y las letras que se inclina del lado de las segundas:

Enfermero. ¿Qué es lo que está leyendo? ¿Algún libro científico?
*Thomas Wheel. No, hijo, es algo mucho más interesante. Son unos relatos españoles del siglo XVI, muy interesantes, extraordinarios (IV, 03:15)*³⁰.

Quiero creer que Gil Paradela conocía que las *Novelas ejemplares* se imprimieron en los talleres de Juan de la Cuesta allá por 1613 y que con esta escena aludía, entonces, a su proceso de redacción. García López (2015: 156) lo retrasó hasta la década de los noventa del siglo XVI; y quizá haya dado en el clavo, pues, a su juicio, el alcalaíno exploraba:

[...] un sendero propio, y como sucede en otros muchos casos de la historia literaria, lo encontró en un género que por entonces era todavía marginal en castellano, aunque muy apreciado en Italia y que está conquistando otros espacios culturales europeos, como por ejemplo el francés. Y a ello es posible que deba sumarse el hecho de que en 1587 Cervantes hubiese aceptado un nombramiento oficial que le supone una vida de desplazamientos, viajes y ajetreo. Podemos imaginar que el relato corto era posiblemente el género más apropiado para este tipo de vida, pues se trata de piezas sueltas y sin relación entre sí, y donde era necesario menos esfuerzo de concentración para escribir.

³⁰ Indico en números romanos el capítulo de la serie y a continuación el minutaje de las secuencias y los diálogos.

Más problemático resulta que Thomas Wheel disfrute de (y se cure con) la colección de *Cervantes ¡en español!* Nunca se nos aclarará si el físico dominaba nuestro idioma. ¡Y en una edición de Clásicos Austral, que a saber cómo llegó a la costa oeste de Florida! Al margen de esta licencia, que podría haberse eludido, ora explicando que Wheel sabía español, ora entregándole un volumen titulado *The Exemplary Novels*, lo original es que el cineasta acudió a otro invento cervantino, si bien extraído no ya de estas historias sino, más bien, de la *Segunda parte del Quijote* (1615, capítulo LXII). Recordemos que Quijano daba allí con una imprenta barcelonesa que vendía el apócrifo de Avellaneda, esto es, la *Segunda parte del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, “compuesta por un tal vecino de Tordesillas” (1614). Un texto protagonizado por el mismo caballero —y lector dentro del texto— de la genuina secuela publicada solo un año después. Y sentencia: “Ya yo tengo noticia de este libro —dijo don Quijote—, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente” (Cervantes, 2015: 1251). Se trata de una de las mejores *mise en abyme* —como la de la dedicatoria al conde de Niebla y el “canto especular” del cíclope en *El Polifemo* (1612) de Góngora; por no hablar de *Las Meninas* (1656) de Velázquez— de toda la historia del arte: el episodio —parafraseando el ensayo de Rodríguez (2003)— en el que el hidalgo, dentro de una ficción como es el segundo *Quijote* (1615), no compró sino que hojeó y despreció un libro (el apócrifo de Fernández de Avellaneda) que él mismo había protagonizado.

En la película de TVE, el efecto de la lectura de *El licenciado Vidriera*, al que Wheel percibe, si no como un doble, sí como un antepasado, es justo la contraria: el goce, el placer del texto y hasta la inesperada y asaz milagrosa curación. Wheel opina que Cervantes lo había prefigurado tres siglos antes, porque “descubrió una forma de locura similar a la que yo he padecido” (V, 06:58).

Con este episodio asistimos a lo Saint-Gelais bautiza como un reencuadramiento ficcionalizante:

[la] posibilidad de que el relato original sea tratado como ficcionalización o al menos representación de una realidad preexistente da lugar a la noción de reencuadramiento y su categorización como ficcionalizante (cuando insiste en su condición imaginaria) o deficcionalizante (cuando lo hace en su carácter histórico, aunque señalando sus imprecisiones o lagunas) (Pardo García, 2018: 50).

Pero cierro ya el paréntesis metaliterario. Al final del capítulo V, la mujer de Wheel regresará por fin a su lado. Se produce un reencuentro de lo más lacrimógeno y ambos deciden abandonar la base para retomar su feliz vida universitaria. Eso sí, el programa Cosmos, liderado por el astrofísico, y con Richard Ford (Ricardo Garrido) —su antiguo y dilecto alumno: lo quería tanto como al hijo que perdió en Europa durante la Segunda Guerra Mundial— al mando del cohete, derrotará al enemigo soviético en la pugna por colonizar Marte.

De esta sinopsis se desprende la promesa de una versión caricaturesca, casi risible, preñada de tópicos, y que sin embargo Delgado rodó con edulcorada seriedad, lo que terminaría abocándolo al fracaso. No hay que ser muy avisado para darse cuenta de que no es esta una adaptación al uso de *El licenciado Vidriera*. De hecho, se sitúa en las antípodas de lo que los padres del comparatismo llamaron ilustración³¹.

Desde entonces, han proliferado las etiquetas para explicar el traslado de un texto a la pantalla³²; y tampoco escasean las taxonomías sobre los resultados de tales maniobras. No en balde, varían según los

³¹ La *ilustración* puede definirse como la traducción anodina del texto a la pantalla sin operar ningún tipo de cambio ni hacer uso de las técnicas que ofrece el cine para contar una historia. Se opone, en fin, a la *creación*, detrás de la cual se esconde un genio autorial que interpreta y transforma el texto base.

³² Por citar a los más autorizados, Coremans (1990: 11) apostaba por *transformación*, ya que este término “está más fundamentado semióticamente” que la voz *adaptación*, lo que de paso le permite orillar el debate sobre la fidelidad. También con ese objetivo, Wolf (2001: 16) prefería hablar de *transposición*, leída como una operación de “traslado” y “trasplante” alejada del concepto de *adaptación*, que para él implica un intento forzado de que la literatura “quepa dentro del cine”, con la consiguiente devaluación de este último. Sánchez Noriega (2000: 47) arguyó que, si bien *adaptación* resulta impropio por su falta de especificidad, su uso es el más lícito por tratarse de la forma más abarcadora y utilizada. Y Fernández (2000: 13), entre otros, defiende el empleo de *recreación*, ya que “en la transformación filmica de un texto anterior no hay ninguna dependencia con respecto a este, sino una igualdad entre lenguajes diversos, por lo que difícilmente el filme podrá ‘adaptarlo’, aunque sí lo recreará: lo volverá a producir partiendo de [otra] situación”. Por último, Groensteen (1998) abogaba por *transescritura*, so pretexto de que “el trasvase continuo de materiales ficcionales de un medio a otro puede responder en gran medida al intento de superar las limitaciones expresivas de los soportes primitivos y de forzar con ello la capacidad significativa de esos materiales” (Pérez Bowie, 2010: 41). También se utiliza *transducción*, lema que Dolezel (1998: 199-126) asignaba a la obra literaria que “supersedes and absorbs intertextuality” (202), aplicado, en este caso, a los filmes en los que se detecta la huella del director, que moldea a su capricho la historia original. De forma menos sistemática, se utilizan otros vocablos más o menos intercambiables, como *traducción*, *traslación*, *versión*, etc.

criterios escogidos, dando lugar incluso a la asignación de marbetes paralelos a una misma obra³³. En cualquier caso, la plana mayor de los especialistas abre el abanico de las transposiciones de forma mucho más amplia de lo esperable, y a la postre sugieren una gradación basada en la distancia que separa la película de la obra literaria que la inspiró.

A fin de evitar un listado infinito, juzgo certera esta tesis de Pardo García: conviene clasificar no tanto los frutos resultantes del trasvase cuanto los tipos de operaciones que los [suscitan], y para ello es necesario:

formular una especie de gramática transformacional, [en la medida en que] dará cuenta de las transformaciones sufridas por los textos o modelos originales [durante] los procesos de transmedialidad [...], a través de las operaciones que pueden darse en la migración de universos diegéticos que define la transescritura (2018: 75).

El mismo estudioso ha desarrollado su propia clasificación a partir del concepto de *reescritura*, esto es, “una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto dentro de otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria —y no cómica— que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición” (Pardo García, 2010: 48). Y a renglón seguido, puntualiza que una obra de esta naturaleza puede ser, a su vez, *intramedial*, si la transformación tiene lugar dentro de un mismo medio (por ejemplo, una traducción lingüística), o bien *intermedial*, si el trasvase es de un medio a otro, como sería el caso de los filmoliterarios. Estos pueden conformarse como una *apropiación homodiegética*, si amplían el universo textual ya previamente creado, o bien *heterodiegética*, si fraguan uno paralelo. A su vez, dicha apropiación puede ser *intradiegética* o *extradiegética*, dependiendo de si la reescritura se encuentra en el mismo nivel ficcional que su original. Por último, valen asimismo para definir una *revisión correctiva* del texto, en tanto que lo cuestionan o deslegitiman: *contraescritura*; o bien *afirmativa*, en el supuesto de que apure todas sus lecturas o le rinda devoto homenaje: *sobreescritura*³⁴.

De acuerdo con estas coordenadas, *Los hombres de cristal* sería

³³ Este fenómeno indujo a Sánchez Noriega a sancionar cuatro tipologías distintas: según la dialéctica fidelidad / creatividad, el tipo de texto, la extensión y la propuesta estético-cultural (2000: 63-72).

³⁴ Véase Pardo García (2018).

una reescritura intermedial (un trasvase de la quinta de las *Ejemplares* a la pequeña pantalla) y también heterodiegética, pues desarrolla un argumento que excede y modifica la trama original. En apariencia, la historia de Thomas Wheel nada tiene que ver con la de Tomás Rodaja. Con dos excepciones: 1) ambos creen estar hechos de vidrio; y 2) la lectura del relato del loco bachiller, su “libresco bálsamo de Fierabrás”, será la que le devuelva la cordura al astrofísico. A su vez, la modesta producción de Televisión Española se erige como una apropiación extradiegética, dado que, dentro de su universo diegético, la historia en la que se inspiró (*El licenciado Vidriera*) aparece como una ficción con entidad propia. Por último, a pesar de la transformación radical frente al texto base, se trataría de una revisión afirmativa, ya que el objetivo de Fernando Delgado y Pedro Gil Paradela no era otro sino celebrar a Cervantes, sin contradecir el mensaje de su relato. En definitiva, *Los hombres de cristal* constituye una *traducción a otro medio* (del literario al televisivo) que reinventa la novela del alcaíno y, manteniéndose fiel a su espíritu, transforma por completo su raíz barroca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1966). “Novela presenta: Los hombres de cristal”. *Tele Radio* 442, 13-19 junio, 5.
- ARANDAARRIBAS, V. (2017). “La ilustre (y muda) fregona de Armando Pou”. *Hispania Félix* 8, 107-172.
- ARANDAARRIBAS, V. y BONILLA CERREZO, R. (2018). “El licenciado Vidriera visto por Fernández Santos: un palimpsesto cervantino”. *Piedras Lunares* 2, 159-213.
- BAZIN, A. (1990). “A favor de un cine impuro”. En *¿Qué es el cine?*, 101-128. Madrid: Rialp.
- BONILLA CERREZO, R. (2017). *La risa del caballero Marías: escolios a El Quijote de Wellesley, notas para un curso en 1984*. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- BORAU, J. L. (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- CANAL SUR WEB (e.l.). *El legado*. <http://www.canalsur.es/television/programas/el-legado-de/detalle/402.html> [24/05/2019].
- CANFORA, L. (2014). *El copista como autor*; R. Bonilla Cerrezo (trad.).

- Salamanca: Delirio.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1996). *La española inglesa; El licenciado Vidriera; La fuerza de la sangre*, F. Sevilla y A. Rey Hazas (eds.), I-LXXVII. Madrid: Alianza.
- _____ (2015). *Don Quijote de la Mancha*, F Rico (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- CLAMURRO, W. H. (1997). *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's "Novelas ejemplares"*. Nueva York: Peter Lang.
- COREMANS, L. (1990). *La transformation filmique. Du "Contesto" a "Cadaveri eccelenti"*. Berna: Peter Lang.
- DOLEZEL, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Londres: The John Hopkins University Press.
- ECO, U. (1972). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (2005). "Historia cinematográfica de Don Quijote de La Mancha". En *Cervantes en Imágenes. Donde se cuenta como el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, E. de la Rosa, L. M. González y P. Medina (coords.), 25-64. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. M. (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- _____ (2010). "Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición". En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, A. Ansón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y C. Peña Ardid (eds.), 119-138. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- GARCÍA DE CASTRO, M. (2002): *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (2013). "Notas complementarias" a M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, J. G. López (ed.), 821-1126. Madrid: Real Academia Española.
- GROENSTEEN, T. (1998). "Le proces adaptatif: tentative de récapitulation raisonnée". En *La transécriture. Colloque de Cerisy*, A. Gaudreault y T. Groensteen (eds.), 268-277. Québec / Angoulême: Éditions Nota Bene et Centre National de la Bande Desinée et de l'Image.
- GUARINOS, V. (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de

Teatro / Alfar.

- _____ (2010). “El teatro en TV durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás”. En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, A. Ansón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y C. Peña Ardid (eds.), 97-118. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- HERRANZ, F. (2005). *El “Quijote” y el cine*. Madrid: Cátedra.
- IMDb (e.l.). *Estudio 1*. <https://www.imdb.com/title/tt0415421/> [24/05/2019].
- _____ (e.l.). *Pedro Gil Paradela*. https://www.imdb.com/name/nm0317710/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1 [18/11/2019]
- LADY FILSTRUP (e.l.). *Historia de un profesional: Fernando Delgado*. <https://ladyfilstrup.blogspot.com/2009/07/historia-de-un-profesional-fernando.html> [14/11/2019].
- LÓPEZ, F. (2009). *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- MONTERO, L. (2014). *Le cinéma d’Eloy de la Iglesia: marginalité et transgression*. Borgoña: Universidad [tesis doctoral].
- PALACIO, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PARDO GARCÍA, P. J. (2010). “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)”. *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, En J. A. Pérez Bowie (ed.), 45-102. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (2018). “De la transcritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedia”. En *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, J. Gil González y P. J. Pardo (eds.), 41-92. Binges: Orbis Tertius.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2010). “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”. En *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, J. A. Pérez Bowie (ed.), 21-44. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ PERUCHA, J. (2005). “A la sombra del *Quijote*”. En *Cervantes en Imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su*

- vida y su obra*, E. de la Rosa, L. M. González y P. Medina (coords.) 65-74. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2003). *El escritor que compró su propio libro. Para leer el "Quijote"*. Madrid: Debate.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2018). *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*. Salamanca: Delirio.
- RTVE WEB (e.l.). *El actor y sus personajes. Fernando Delgado*. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-actor-y-sus-personajes/actor-personajes-fernando-delgado/4053498/> [09/11/2019].
- _____. (e.l.) *Imprescindibles*. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/> [24/05/2019].
- RUSSELL, P. E. (1978). *Temas de "La Celestina" y otros estudios: del "Cid" al "Quijote"*. Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SANTOS, A. (2006). *El sueño imposible: aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Fundación Marcelino Botín.
- SANZ DEL CASTILLO, A. (2019). *Mojiganga del gusto en seis novelas*, R. Bonilla Cerezo, A. Bresadola, G. Giorgi y P. Tanganelli (eds.). Madrid: Sial Pigmalión.
- SEGRE, C. (1990). "La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*". En *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 53-62. Barcelona: Anthropos.
- UTRERA MACÍAS, R. y GUARINOS, V. (coords.) (2010). *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- WOLF, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Barcelona: Paidós.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.