

LAS ADAPTACIONES TEATRALES EN EL CINE ESPAÑOL Y SUS ESCENOGRAFÍAS¹

Gloria CAMARERO GÓMEZ

Universidad Carlos III de Madrid

gloria.camrero@uc3m.es

La adaptación teatral en el cine español comenzó en una fecha temprana y ya en 1908 se realizó la primera, que fue de una de las obras más trascendentales de nuestra literatura: *Don Juan Tenorio* (Alberto Marro y Ricardo de Baños). La tendencia ha continuado y, desde ese año y hasta 2016, hemos contabilizado algo más de 1.100 películas españolas que son adaptaciones de textos de la literatura española en general, lo que representa, aproximadamente, el 23% del total de la producción nacional. Esa media se ha visto superada en determinados momentos, como por ejemplo entre 1931-1940, cuando sobrepasó el 45%. Fue, posiblemente, la consecuencia de la merma de guionistas durante la Guerra Civil, lo que obligó a tirar de textos literarios para llevar a la gran pantalla. En las décadas siguientes, el porcentaje descendió por debajo de la media y volvió a despuntar en 1981-1990, cuando superó el 35%. La razón estuvo entonces en los cambios que se dieron en la política cinematográfica española después del final de la Dictadura. En 1983 llegó la llamada «Ley Miró», que se mantuvo hasta 1994 y se estructuró en una serie de Reales Decretos. Uno de ellos (RD. 3304/1983, de 28 de diciembre) regulaba la concesión de subvenciones anticipadas para financiar la realización de películas españolas, que podrían alcanzar hasta el 50% del coste presupuestario y primaba las que fuesen «películas de calidad, películas de nuevos realizadores, películas dirigidas a un público infantil y películas de carácter experimental» (García Santamaría, 2013: VIII). En el perseguido «cine de calidad» se impusieron las adaptaciones porque se entendió algo que no tiene por qué ser verdad, pero que se asumió como cierto y es que un guion adaptado aporta una «calidad» extra al filme y que las transposiciones fílmicas de las obras más reconocidas de la literatura serán *per se* «películas de calidad». Esa creencia, que adquirió popularidad entonces, explica su aumento en dicho periodo y el que despertasen el interés de muchos de nuestros directores.

En las décadas siguientes han tendido a descender los porcentajes hasta situarse, durante los últimos veintiséis años (1990-2016), en torno al 10% del total de la producción nacional y nutrirse,

¹ Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por la Secretaria de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (HAR2013-48419-P) del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

prioritariamente, de los grandes éxitos comerciales de narrativa, premios literarios o el *Best Seller* de turno. En ese elenco son siempre recurrentes los nombres de Antonio Gala, Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina, Lorenzo Silva, Almudena Grandes o Arturo Pérez Reverte, cuyas novelas irrumpen en las salas de cine casi a la vez que en las librerías. La adaptación teatral, que fue mayoritaria en nuestra cinematografía hasta los años setenta-ochenta del pasado siglo, se ha colocado por detrás de la adaptación de novela y, dentro de ella, la gran parte de los dramaturgos adaptados siguen perteneciendo a los siglos XIX y XX. Las transposiciones fílmicas de obras clásicas son difíciles y costosas y, aunque tenemos honrosas excepciones recientes, como *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996) o *La dama boba* (Manuel Iborra, 2006), el cine español, en general, ha prestado poca atención a los clásicos (Camarero, 2006).

Del escenario teatral al escenario cinematográfico

El teatro proporciona al cine el espacio de representación. La puesta en escena cinematográfica desciende de la teatral desde los inicios del medio y ambas deben mucho a las composiciones pictóricas.

Por ello, no es casual que la escenografía concreta de una obra de teatro tienda a evocarse en la transposición fílmica de la misma y que, a su vez, aquella traspase a esta los referentes pictóricos que tuviese. Pensemos en el cine histórico español de la autarquía. Sabido es que aquellos grandilocuentes decorados en «cartón piedra», que salieron de la mano de Sigfrido Burmann, Enrique Alarcón, Alfonso de Lucas, Antonio Simont, Francisco Canet, Gil Parrondo, Luis Pérez Espinosa o José Antonio de la Guerra, no representan los espacios como eran en la época recreada sino como los había concebido la pintura de historia del siglo XIX, la cual disfrutaba de mucha notoriedad entonces ya que se presentaba, con frecuencia, en calendarios, cromos, carteles y revistas. Se trataba de imágenes populares y constituían la referencia iconográfica que las clases populares tenían del pasado.

Uno de los ejemplos más conocidos lo tenemos en la película *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948) que fue la adaptación de la obra teatral homónima que Tamayo y Baus había publicado el siglo anterior (1855). Era la tercera vez que llegaba a las pantallas. Lo había hecho antes, en 1909 y en 1926 de la mano Ricardo de Baños y Manuel Villar, con decorados de José Calderé y Josep Pous, respectivamente.

El filme de Orduña se hizo famoso por la fastuosidad de los escenarios, diseñados por Sigfrido Burmann, y las referencias a la pintura de historia decimonónica. Recrea dos cuadros muy representativos: el *Testamento de Isabel la Católica* de Eduardo Rosales en la escena en la que dicha reina dicta sus últimas voluntades, poco antes de morir; y *Doña Juana la Loca* ante el féretro de Felipe el Hermoso, de Francisco Pradilla, cuando lo acompaña por los campos de Castilla. Esta última referencia la ha retomado el director artístico Marcelo Pacheco en *La corona partida* (Jordi Frades, 2016), articulando un *tableau vivant* similar, también al final de la película; y la primera, Josep Rosell en *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001).

No son los únicos ejemplos y las evocaciones expresas o tacitas a la pintura española de historia del siglo XIX en los espacios de representación de nuestro cine histórico de la autarquía fueron muy repetidas (Pérez Rojas y Alcaide, 1992: 103-118).

Las escenografías teatrales del mismo periodo recogieron la misma influencia. La representación de *Locura de amor* en el Teatro Español de Madrid en 1940, que estrenó el 26 de junio de ese año la compañía de María Guerrero, destacó por los referentes pictóricos en decorados, figurines y caracterización de personajes. Pero esa aportación no llegó a su transposición fílmica de 1948. Sigfrido Burmann conocía bien la escenografía teatral y había trabajado en su diseño (Burmann, 2008), pero no existe relación directa entre una y otra. Ambas recogen la predisposición del momento que llega a los espacios de representación del teatro y del cine. Son producto de la misma tendencia, sin que la segunda sea la consecuencia inmediata de la primera. No hay relación causa-efecto.

Los palacios de los reyes y nobles han seguido recreándose en el cine histórico español a partir de las representaciones que nos ha dejado la pintura. Baste recordar *Esquilache*, la película dirigida por Josefina Molina en 1988, coincidiendo con el bicentenario de la muerte de Carlos III. Fue la adaptación cinematográfica de la obra teatral *Un soñador para un pueblo*, de Antonio Buero Vallejo, que se estrenó en el Teatro Español de Madrid, el 18 de diciembre de 1958, con dirección de José Tamayo. El tiempo narrado es el tiempo del llamado Motín de Esquilache, que realmente debería llamarse «Motín contra Esquilache», desencadenado desde el Domingo de Ramos hasta el Martes Santo de 1766 y sus preliminares. Lo que subyacía detrás es sobradamente conocido (Gómez, 1995: 83-104) y no fue otra cosa que los intereses de una aristocracia rancia e inmovilista, anquilosada en sus antiguas costumbres y privilegios, que se oponía al programa ilustrado y movía al pueblo a pronunciarse en contra del mismo en general y de la medida que obligaba a recortar los sombreros y descubrir el rostro decretada por el ministro de Carlos III, en particular. Es, por lo tanto, un valioso documento sobre el Despotismo Ilustrado, la animadversión de la nobleza y la incompreensión de los súbditos. Esa es la base del argumento y los personajes, aunque están muy bien definidos, quedan por debajo del objetivo argumental.

Contó con un elenco de actores de primer nivel y una magnífica dirección artística, de Ramiro Gómez y Javier Artíñano, que les valió un «Goya». Las escenas que transcurren en el Palacio Real de Madrid y, concretamente en el salón Gasparini, no fueron un decorado de estudio, sino que se rodaron *in situ*, con uno de los pocos permisos que concede Patrimonio Nacional para ello. Los tiempos se transgredieron porque en los días del Motín esa estancia no estaba terminada del todo, no tenía el aspecto que ofrece hoy y que vemos en el filme. En consecuencia, difícilmente pudo alojar los movimientos del marqués de Esquilache y del rey.

La fuente de inspiración de toda la película fue la pintura. Los planos rememoran las composiciones costumbristas contemporáneas y los personajes se caracterizaron según sus retratos pictóricos. Se tuvieron en cuenta, especialmente, las aportaciones de Miguel Jacinto Meléndez, Mariano Salvador Maella, Charles de la Traverse, Giuseppe Bonito con su retrato de Esquilache,

Antonio Rafael Meng, Louis Michel Van Loo, Luis Paret y Alcázar, Francisco Bayeu, Francisco de Goya y los grabados de Juan de la Cruz.

Carlos III es, en este filme, un hombre sencillo, reflexivo, metódico, cordial con el ministro y unido a él por lazos de amistad. Fernando Fernán Gómez, como marqués de Esquilache, tiene mayor protagonismo. Su personaje queda muy por encima del rey en la ficción cinematográfica y también en el texto teatral. El punto de vista del noble domina la narración en un caso y otro.

Dio vida al monarca Adolfo Marsillach, el cual se negó a llevar la nariz postiza a «lo Carlos III» que le habían diseñado en maquillaje. Se nos presenta con la peluca recogida, que era la que llevaba, en la realidad, en esos años y su fisonomía se ha adaptado en base a las representaciones que de él hicieron Mengs y Maella. Los retratos de Francisco de Goya tampoco le son ajenos. En base a esta influencia, viste en todo momento casaca de terciopelo verde con bordados en oro muy parecida a la que lleva en el retrato de dicho pintor de 1785 y en las escenas de caza rememora el atuendo visto en *Carlos III cazador*, del mismo Goya.

Los citados referentes estaban ya en la representación teatral de *Un soñador para un pueblo*. Los decorados y diseños de vestuario corrieron a cargo de Emilio Burgos² y fueron muy aplaudidos por la crítica en su momento³. El decorado se componía de tres ambientes y no cambiaba en toda la representación. El elemento de separación era una puerta-arco corpórea que hacía las veces de monumento urbano y de entrada a las habitaciones palaciegas. Delante estaba el espacio de la calle con los amotinados, cuando procediese. Detrás, a la derecha, había una estancia interior que podía ser la residencia de Esquilache o del rey, modificándose con telones pintados sobre la marcha; y a la izquierda, otro telón pintado de fondo con un paisaje, creaba el ambiente para las escenas de caza. Carlos III, al que dio vida el actor José Bruguera, estaba en su palacio con la misma chalina que en el retrato de Goya de 1785 y que en la película *Esquilache*; o en el figurado exterior cazando, también vestido con igual chalina, chupa y sombrero que en *Carlos III cazador*, del mismo pintor.

La influencia pictórica en la ambientación de la representación de *Un soñador para un pueblo* de 1958 terminaba ahí y casi se limitaba al vestuario y caracterización física de los protagonistas, inspirados en conocidos retratos pictóricos. En *Esquilache* fue más allá. Lo constata la escena en la que se presenta a Carlos III en una de sus comidas y como realmente se desarrollaban entonces, es decir con la concurrencia de los miembros de la corte, pero como meros asistentes, porque sólo come el rey. Esa costumbre de comer el monarca a la vista de sus vasallos fue lo que representó, en 1775, Paret y Alcázar en *Comida de Carlos III ante su corte*, que se corresponde cronológicamente con el reinado del mismo y casi con el tiempo representado. La secuencia cinematográfica reproduce, punto por punto, esa obra: la misma ambientación de la estancia con la larga mesa dispuesta al fondo de una

² Los dibujos originales se conservan y pueden consultarse en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, Ciudad Real. Alguno, como el «diseño para la plaza» (acuarela y lápiz sobre cartulina, 255 x 325 mm) se publicó en el Catálogo de la Exposición de 1999 (Peláez Martín, 1999). En el mismo fondo están también las fotografías de Juan Gyenes de la representación.

³ Las recogió la prensa: *ABC*, 19 de diciembre de 1958; *Informaciones*, 19 de diciembre de 1958; *Arriba*, 19 de diciembre de 1958; *La vanguardia*, 20 de diciembre de 1958; *Ya*, 27 de diciembre de 1958.

sala en ángulo; las paredes recubiertas de lienzos y tapices; el mismo desfile de sirvientes transportando los alimentos en fuentes de plata; igual distribución de grupos de personajes ataviados según la moda dieciochesca, conversando entre ellos; los lebreles que acompañaban al soberano durante sus cacerías y que, a los pies de la mesa, reciben trozos de comida directamente de las manos de su propietario. La sala se reconstruyó en estudio, siguiendo el modelo de la habitación existente en el Palacio Real de Madrid, llamada la «Antecámara de Carlos III», donde habitualmente cenaba el monarca.

Es este un ejemplo en los que el decorado teatral llega a su adaptación cinematográfica con limitaciones. La pintura inspira ambas escenografías. Pero en aquella se limita a figurines y caracterización de personajes, cuyo referente es el retrato pictórico, y en esta se extiende a los escenarios de determinadas escenas.

Teatralidad y teatralización del espacio fílmico

Teatralidad, teatralización y mayor paralelismo entre la escenografía teatral y la escenografía cinematográfica de raíz pictórica lo encontramos en *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999). Este fue, desde siempre, un filme original por varias razones: No concibió la biografía del pintor desde la «leyenda romántica» del artista, que había gestado la crítica francesa en la segunda mitad del siglo XIX, con los trabajos de Mathéron e Yriarte⁴. Buscó la expresividad en detrimento de la reconstrucción histórica. Primó la visión emocionada de la existencia del protagonista como hombre, como creador y como testigo de su tiempo. Comparte la vida con Leocadia Weiss y se le reconoce ya abiertamente la paternidad de Rosario Weiss, lo que en los anteriores filmes no se menciona o se presenta algo solapado, como en *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970). Para Leocadia es «Paco» y para Rosarito «papá». Muestra, por lo tanto, unas relaciones de pareja y de paternidad totalmente normalizadas. Implica un cambio y viene a testimoniar el objetivo perseguido por Saura de acercar al creador y su mundo a los espectadores, convirtiendo cuanto le rodea en cotidiano (Camarero, 2011: 109).

La película es un viaje al interior de la memoria. Toda la narración transcurre mediante una serie de largos *flashbacks*, producidos por los recuerdos de un Francisco de Goya ya anciano, el cual, desde su exilio francés, rememora hechos, situaciones y personas de su vida en España. Se denomina liberal. Recuerda sus éxitos profesionales en la Corte de Carlos III y de Carlos IV o el desencadenamiento de la enfermedad que le dejó sordo. Pero, sobre todo, no olvida su gran pasión amorosa por la duquesa de Alba y su difícil relación con su época. Es un ilustrado luchador contra una España anclada en el Antiguo Régimen, primero; y, más tarde, un desilusionado observador de las atrocidades de una guerra provocada, principalmente, por las fuerzas que encarnaban el progreso en el que él creía. El relato insiste en estos dos acontecimientos, como si hubiesen sido los que más le obsesionaron y marcaron

⁴ Al respecto puede verse los trabajos de Mátheron (1859) e Yriarte (1867). Fueron las primeras publicaciones francesas sobre Francisco de Goya y ambas incorporaron un proyecto de catálogo razonado.

su existencia. Tampoco faltan las repetidas verdades dudosas o no confirmadas y atribuye el cuerpo de la *Maja desnuda* a Cayetana de Alba. No hay muchos más tópicos.

Sin embargo, *Goya en Burdeos* es, sobre todo, una película cuya escenografía tiene un marcado carácter teatral. Evidentemente es «teatral», como se ha dicho, por las dosis de artificio que conlleva la misma (Peleato, 2006: 66) o por la inclusión de los magníficos *tableaux vivants*, que crearon *La Fura dels Baus* (Saumell, 2005). Es también «teatral», y también se ha dicho, por la movilidad de los decorados (Seguin, 2011: 172), porosos y planteados en abierto, que convierte las paredes de las habitaciones en telas-pantalla, las cuales permiten la transparencia de las figuras situadas detrás de ellas y la interrelación entre los tiempos de la narración.

Pero, además, podemos hablar de la teatralidad de su puesta en escena porque actualiza la versión de *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo, estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid, el 6 de febrero de 1970. El guión de la película de Carlos Saura fue escrito por el mismo director *ex profeso* para el cine y no es la adaptación de la obra de Buero Vallejo ni se basa en ella. El texto de Buero insistía más en el retorno al absolutismo que supuso el reinado de Fernando VII y concretamente en 1823, con el inicio de la «década ominosa». Goya era el trasfondo del relato, un Goya que permanece en *La Quinta del Sordo* y que todavía no ha iniciado su exilio en Burdeos. Recogía episodios que vinculaban al pintor muy directamente con el liberalismo y presentaba a Leocadia Weiss como activista liberal y como madre de Guillermo Weiss, el cual formó parte de las tropas liberales contra los «Cien Mil Hijos de San Luis». Incluso, introducía el episodio de que fue violada por soldados del ejército absolutista delante del pintor. No hay constancia de ello. Se sabe que ya en Burdeos, Leocadia declaró ante la Comisión de Control de Refugiados que había sido insultada y amenazada repetidas veces por los que luchaban con Fernando VII en la instauración del absolutismo, pero no habló de violación, lo que tampoco quiere decir que no se produjese⁵. El texto de Saura es menos politizado y nos presenta al artista ya asentado en Burdeos, donde vive una existencia dominada por los recuerdos, junto a Leocadia, Rosarito y algún que otro liberal exiliado.

Goya en Burdeos contó con dos nombres muy importantes dentro de la fotografía y de la escenografía. Fueron Vittorio Storaro y Pierre Louis Thevenet, respectivamente. El primero, como director de fotografía, era la cuarta vez que colaboraba con Carlos Saura⁶. Convirtieron la imagen cinematográfica en un auténtico espectáculo visual, basado en un sistema de paneles transparentes y dioramas completados con efectos de iluminación.

⁵ Buero Vallejo pudo inspirarse, al incorporar la violación de la protagonista ante los ojos de su pareja, en la «novela poemática» de Ramón Pérez de Ayala, *Luz de domingo*, publicada en 1916 y que José Luis Garcí llevó al cine en 2007. La violación de Leocadia presente en *El sueño de la razón* ha llegado también a la pantalla y la ha recogido la serie de Televisión Española *Goya. 1749-1828* (José Ramón Larranz, 1985).

⁶ Lo había hecho anteriormente en *Flamenco* (1995), *Taxi* (1996) y *Tango* (1998). Volvería hacerlo después en *Io, Don Giovanni* (2009). Saura empezó en la fotografía y conoce bien el oficio. Opina con conocimiento de causa y siempre ha destacado el buen hacer del fotógrafo italiano. De él ha dicho: «Storaro es un fuera de serie iluminando, tiene un talento excepcional y un carácter que a mí me gusta mucho, que quizá no todo el mundo lo entiende: es un aventurero como lo soy yo en el sentido de que vemos lo que se puede hacer y cómo lo podemos hacer, y a lo mejor es algo que no se ha hecho» (Seguin, 2005: 253).

Esa es una característica que define el estilo de Storaro y aquí «ha intentado describir la historia de la película a través de la luz» (Otero, 2011:114), con todos los matices de la translucidez, la opacidad y la transparencia. Su iluminación forzada y barroca, matiza la gama cromática imperante, a base de rojos, blancos y amarillos, principalmente, y que no tienen significado alguno, más allá de su propia belleza porque no se pretende indicar con ellos, el colorido de los trabajos de Goya. La luz destaca sobre todo lo demás y, como en la pintura del protagonista, crea el color, el cual cambia en función de aquella.

Pero, independientemente de ello, en Storaro y Thevenet pudo pesar la escenografía de la primera representación de *El Sueño de la razón*, de 1970, diseñada por Javier Artiñano⁷.

Toda la obra de teatro transcurría en un solo decorado, que unas veces era lugar de reunión de políticos y otras las estancias de *La Quinta del Sordo*, en cuyas paredes Goya pintó sus pinturas negras. Las pinturas aparecían mediante diapositivas proyectadas, que realizó el fotógrafo Juan Gyenes, encargado de tales recursos escenográficos. Ese mismo montaje de 1970, con proyecciones de cuadros de Goya en imagen fija, se ha seguido en otras representaciones posteriores de *El Sueño de la razón*, como en la que se estrenó, en mayo de 1988, en el *Piccolo Teatro di Potenza* (Italia), producida por el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, con escenografía de Pedro Pablo Hernández, y que se repuso en las carteras españolas en 1993. También ha mantenido su vigencia en la puesta en escena de noviembre de 2012, en el Teatro Circo de Murcia con escenografía de Ángel Haro y ya posterior a la película. Como novedad, en este caso, las diapositivas proyectadas en las paredes del escenario eran recreaciones de las pinturas negras.

En el montaje de 1970 se trataba de diapositivas de las obras reales y Francisco de Goya pintaba ante las proyecciones de las mismas. En la película de Saura, el artista pinta en la propia pared del decorado, levantado en los antiguos Estudios «Los Ángeles» del polígono industrial Cobo-Calleja de Fuenlabrada (Madrid), donde se rodó. Lo hace cubierto con el «sombrero de velas», con el cual se autorretrató en el llamado *Autorretrato en el taller*, que realizó entre 1790-1795 y se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Es una imagen repetida y con dicho atuendo aparece en la mayor parte de sus biografías fílmicas, como *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* (Konrad Wolf, 1971), e incluso en otros filmes que no lo son tanto, con el ejemplo de *Goya's ghosts* (Milos Forman, 2006).

La proyección de imágenes de la escenografía teatral se retoma en *Goya en Burdeos* y con esa técnica aparecen en el pasillo-galería los trabajos del pintor más conocidos dispuestos en una especie de pantallas-filtro, que se hacen transparentes u opacas por efecto de la luz, a medida que el Goya joven se acerca o se aleja de ellas. Por lo tanto, «La iluminación va transformando el decorado según se desplaza el personaje» (Barrientos, 2002:75). Las obras así presentadas y desprovistas de marcos traspasan sus propios límites e interrelacionan con su creador.

Sin embargo, el recurso de la proyección de diapositivas en la representación de *El sueño de la razón* se utiliza con mayor fidelidad en la película en una escena concreta. Es aquella en la que

⁷ Se conservan fotografías en el Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Francisco de Goya, en el estudio de su casa en Burdeos, presidido por el cuadro de *La Lechera de Burdeos*, cuenta a Rosarito su amor pasado por la duquesa de Alba y cómo esta fue envenenada por la reina María Luisa con la complicidad de Godoy. Es el argumento de *Volavérunt*, que dirigió Bigas Luna en 1999 y que se basó en la novela homónima de Antonio Larreta. En dicha escena, cuando el pintor habla de la duquesa de Alba, de la Reina y de Godoy se proyectan en el fondo de la habitación los retratos de esos personajes realizados por Goya, que tienen la función de ilustrar el diálogo, y así vemos iluminarse el *retrato de la duquesa Alba de luto y con mantilla negra*, los de la reina *María Luisa con tontillo* de 1789 y el que copió Vicente López en 1818 o el de Godoy, de 1801. El muro es la pantalla y las proyecciones, en este caso, ponen imagen a las palabras.

Por otra parte, la obra teatral de Buero Vallejo tomaba la sordera de Goya como uno de sus pilares fundamentales y lo indicaba con el recurso de que todas las escenas que sucedían en su presencia eran mudas salvo cuando el que hablaba es él. «El pintor no oye, pero se oye» (Marquerie, 1970: 63). La película también insiste en dicha cuestión, provocada por una *enfermedad de juventud, achacada por los excesos y la mala vida*. Hoy sabemos que esa sordera se la causó el saturnismo o intoxicación producida por el plomo de las pinturas y barnices, que era un mal común entre pintores. No generaba solo falta de audición, sino un eco constante que provocaba fuertes mareos, náuseas y vértigos. La representación de ello en *El sueño de la razón* se hacía mediante la voz de Goya, que cuando aludía a sus recuerdos, era una voz en *off*, igual que en la película, y encontraba su contrapunto en el eco, el cual actuaba como un «efecto de inmersión» y obligaba al espectador a compartir la sordera del protagonista. En *Goya en Burdeos*, voz y eco se resuelve poniendo las palabras en boca de dos personajes: el Goya viejo (Francisco Rabal) y el Goya joven (José Coronado). Las expresiones de uno encuentran continuidad en las del otro, como si del eco del texto teatral se tratase.

Esto se materializa visualmente en el filme de Saura haciendo coincidir a ambos protagonistas en un nuevo pasillo-galería, por el que avanzan en la misma dirección. El joven está detrás y el viejo delante. Entre ellos se interponen imágenes de nueve de *Los Caprichos*, considerablemente ampliados y proyectados en paneles transparentes, que permiten que los protagonistas los «traspasen» e interrelacionen sobre los mismos. Son el elemento de enlace entre un Goya y otro, la separación-uniión entre el pasado y el presente y, sobre todo, la representación gráfica del efecto del eco en la obra de teatro de Buero. Lo que simbolizaba el eco en esta, que era el vínculo entre ambos personajes y una contraposición entre lo real y lo irreal, entre el hoy y el recuerdo, lo representa en la película las imágenes traslucidas de *Los Caprichos*. El Goya joven y el Goya viejo vuelven a encontrarse, en la escena final, donde se nos presenta la muerte del pintor en el dormitorio de su casa en Burdeos. La pared del fondo viene a ser una tela traslucida que permite vislumbrar la figura del artista en su juventud, situado al otro lado del muro, como si de una «sombra chinesca» se tratase y con el mismo sentido de encuentro entre lo actual y la memoria. Es una escenografía más propia del teatro que del cine⁸.

⁸ Las pantallas y telas traslucidas se repiten más en los decorados teatrales que en los cinematográficos y son muchos los espectáculos que las han adoptado. Cabe recordar la representación de la ópera *El Público*, basada en la obra de teatro

Goya en Burdeos destaca por el uso de las imágenes proyectadas con diversos significados. Pero el antecedente de buena parte del recurso está en la primera puesta en escena de *El Sueño de la razón*, aunque las funciones de la de una y la de otra hayan sido distintas. En aquel ejemplo, identificaban y hacían reconocible el espacio de representación. En este, alcanzan significados más amplios: interrelacionan al protagonista con su obra, contextualizan la narración y son elemento de enlace entre un Goya y otro.

La teatralidad de las escenografías del cine de Carlos Saura vuelve a estar muy presente en *El amor brujo*, que dirigió en 1986 y constituye la tercera parte de su trilogía sobre el flamenco, antecedida de *Bodas de Sangre* (1982) y *Carmen* (1983), todas con la compañía y coreografías de Antonio Gades.

El guión corrió a cargo del propio director y parte de la obra teatral homónima, con música de Manuel de Falla y texto de Gregorio Martínez Sierra, aunque está documentado que, realmente, lo escribió su mujer, María Lejárraga⁹, con el objetivo de expresar el alma de la raza gitana y que no restase protagonismo a la parte musical. En un principio, llevaba por título *Gitanería* y se había concebido como una pantomima de un acto con baile y dos canciones, lo que tenía su lógica pues el género pantomímico vivía entonces momentos de esplendor, a la luz de la recuperación que estaba teniendo, en las primeras décadas del siglo XX, en el cine mudo. Argumentalmente, transcurría en el Sacromonte granadino y contaba la historia de «una gitana enamorada de otro gitano y no correspondida, que utiliza la brujería para ablandar el corazón del ingrato y lo logra a la hora del amanecer, después de una noche de conjuros y danzas rituales» (Franco, 1986: 71). El propio Manuel de Falla dijo de este trabajo: «Hemos hecho una obra rara, nueva, que desconocemos el efecto que pueda producir en el público, pero que hemos sentido» (Benedito, 1915).

Se estrenó en el Teatro Lara de Madrid, el 15 de abril de 1915, protagonizada por Pastora Imperio, con decorados y figurines del pintor Néstor Martín Fernández de la Torre, cuyos dibujos se conservan en el Museo Néstor de las Palmas de Gran Canaria. Fue un auténtico fracaso, lo que la llevó al olvido, como obra escénica. Pero, diez años después, volvió al teatro y el 25 de mayo de 1925 se estrenó en forma de *ballet* en un acto, en el Trianon-Lyrique de París, en el marco de la Exposición Universal de las Artes Decorativas de aquel año.

El amor brujo se presentó entonces renovado. El carácter pantomímico de la obra originaria se transformó en un *ballet* del que se eliminaron los fragmentos cantados, preservando el argumento, que alcanzó mayor complejidad. Este se basa ahora en la historia de un amor fustado y la brujería se utiliza para que el «espectro» deje de interponerse entre la pareja protagonista. Así, Carmelo, un joven gitano, seduce a una bella gitana, Candelas, que corresponde a su amor. Pero, entre ellos interfiere el espectro

homónima de Federico García Lorca, estrenada en el Teatro Real de Madrid el 24 de febrero de 2015 y cuya escenografía, fundamentada en dichos elementos, corrió a cargo de Alexander Polzin. Por esa vinculación con los montajes de óperas han venido a llamarse «ópera foil».

⁹ Parece que existía un acuerdo entre el matrimonio, según el cual todo lo que escribiese el uno o la otra figuraría a nombre del marido para evitar problemas a la hora de cobrar los derechos de autor. Así, lo han confirmado Joseph Jones (2004) y Antonina Rodrigo (1994).

de un antiguo pretendiente de Candelas. Carmelo convence a Lucía, atractiva gitana, para que seduzca a aquel. El plan funciona. Espectro se enamora de Lucía y deja libres a Carmelo y Candelas.

Además, Manuel de Falla perfeccionó la música como *suite* sinfónica hasta configurar un programa orquestal de zarzuela, pero sin trombones. La coreografía corrió a cargo de Antonia Mercé, *la Argentina*, la cual dio vida al personaje de Candelas, y los decorados y figurines los realizó el pintor Gustavo Bacarisas. Fue un éxito sin precedentes. Reavivó el gusto por «lo gitano» y «lo español», que ya impulsó el romanticismo el siglo anterior. Había llegado el momento del *Spanish Style*.

La película de Carlos Saura tuvo en cuenta esta versión. Mantiene la sensualidad, la pasión, la fogosidad y la superstición. Completa el argumento de forma que Candelas y José están comprometidos en matrimonio desde niños, según las leyes gitanas y se casan al principio de la narración. Carmelo, eterno enamorado de Candelas, asiste a la boda sin dejar de mirar a la novia, y en la misma José muestra a Lucía la pasión que siente por ella. Poco después, en la típica Navidad de poblado gitano, José busca a Lucía, alejándose de Candelas. Surge una pelea donde José muere apuñalado y Carmelo es conducido injustamente a prisión. Candelas, que no se resigna a su suerte adversa, acude cada noche al descampado donde fue asesinado José, buscando el espectro de su marido. Cuando Carmelo sale de la cárcel, cuatro años después, declara su amor a Candelas, la cual no puede corresponderle porque el espectro de su marido se interpone entre ellos. Carmelo se las ingenia para que Lucía enamore y entretenga al espectro de José. Una vez conseguido el objetivo, él y Carmela pueden intercambiar *el beso del amor perfecto*.

Por lo tanto, en este caso, el espectro es el del marido muerto. Además, a diferencia de *El amor brujo* teatral, no transcurre en el Sacromonte y tiene un carácter atemporal, cercano en el tiempo al presente. Ello influye en la escenografía.

El escenario que diseñó Bacarisas para la representación teatral de 1925¹⁰ producía cierta sensación de claustrofobia. Era más bien pequeño porque estaba adaptado a las reducidas dimensiones del Trianon-Lyrique, preparado para un aforo de unas quinientas localidades y forrado de terciopelo y cortinajes en rojo. El pintor valoró esos aspectos y, por ello, esbozó un único decorado con posibilidad de algunos cambios, como era habitual en las escenografías destinadas a las óperas francesas. Ese único decorado, donde sucedía toda la acción, era el interior de una recóndita y misteriosa cueva del Sacromonte de Granada, no muy diferente a como lo había previsto Néstor Martín Fernández de la Torre para el estreno de 1915. Se decoraba con cacharros de cobre colgados en las paredes y otros elementos de atrezzo, básicamente jarras de barro, mesas de madera, velas, platos de cerámica, manteles bordados, mantones y sillas de mimbre. Al fondo, se abría un gran arco de medio punto, que daba paso a un telón pintado con paisaje, el cual se oscurecía o iluminaba para representar la noche o el día, según correspondiese. El arco del fondo podía sustituirse por tres más pequeños, ya que estaba previsto que uno y otros colgasen del peine y fuesen poniéndose o quitándose en base a los cuadros. Era la única posibilidad de cambio que ofrecía ese decorado único.

¹⁰ Los dibujos se conservan en el archivo Manuel de Falla, Granada.

El vestuario corrió a cargo del mismo pintor¹¹. Fueron trajes típicos del flamenco, con volantes y lunares los femeninos y los masculinos, de Carmelo y el «aparecido» inspirados en los de los bandoleros, con botas de piel y tocados en la cabeza. Referencian tiempo y lugar.

Los decorados del relato fílmico, debidos a Gerardo Vera, se construyeron en los antiguos estudios Bronston de Madrid y adoptan los recursos materiales propios de los teatrales, como las pantallas de plástico translucido en los fondos u «opera foil», cuya iluminación puede hacerse por detrás, permitiendo pasar fluidamente de la luz del día a la del atardecer o del anochecer, que es algo repetido en este ejemplo. También, tiene ese origen la movilidad impuesta en el escenario y en base a ella, las casuchas del poblado representado, entre las cuales destacan la de Candelas y el taller de Carmelo, se levantaron sobre ruedas para permitir diversos ensamblajes que van desde una plaza a una calle y sus intercesiones.

Pero, más allá de dichos elementos que generan un espacio teatralizado, este es, ante todo, un espacio teatral conceptualmente. El filme arranca con la imagen del portón de un estudio de rodaje que cae como si fuese un telón. A partir de ahí, un travelling nos conduce por la tramoya de un escenario y su techo, con pasarelas de madera, bastidores de tela negra, pantallas blancas reflejando la luz y focos cayendo, hasta llegar al poblado gitano, que simula un campo abierto en un día soleado de caluroso verano y donde juegan los niños a la pelota o toread al imaginario toro que otro niño representa, mientras las niñas saltan a la comba. Ese centro neurálgico varía poco a lo largo de la narración. Se completa con algunas piezas corpóreas, como las citadas chabolas construidas con materiales de desecho, los montones de chatarra de brillos metálicos y ordenadamente dispuestos, los postes del tendido eléctrico o la ropa colgada al viento. Los cambios de luz, el agua y el fuego le dan cierto dinamismo estético, así como un aspecto espectral e irreal.

La película tiene en cuenta que es la adaptación de una representación para teatro y por ello sigue una «escenografía teatral» en sus características específicas, pero se desliga de la más famosa que tuvo la obra originaria, la proyectada por Gustavo Bacaristas en 1925, para adaptarla al cambio argumental que ha experimentado esta respecto a aquella. Así, sobrepasa un tiempo y un espacio concreto. No representa el Sacromonte ni sus cuevas encaladas sino un poblado gitano en genérico con chabolas, galgos famélicos y algún que otro corral con gallinas, que podría estar inspirado en los que había en los alrededores de Madrid entonces, como el de Vicálvaro (Saura, 1986: 220). El exterior se ha impuesto al interior; el espacio abierto, casi infinito, al cerrado claustrofóbico; y la irrealidad y ambigüedad al realismo y la concreción. Se ha despojado de referencialidad y ello lo constata también el vestuario. Este, que dibujó el mismo Gerardo Vera y le supuso un «Goya», ha perdido el tipismo y son ropas de hombre y mujer contemporáneas y sin marcados estereotipos flamencos.

¹¹ Una buena parte de esos figurines se guardan en la Fundación Juan March, Madrid, «Legado de Antonia Marsé, la Argentina», donde hay también numerosas fotografías de la representación de 1925, en el Teatro Trianon-Lyrique, que muestran decorado y vestuario. El Museu de les Arts Escèniques (MAE) y Centre de Documentació d'Institut del Teatre, Barcelona, conserva también trajes ya confeccionados de la protagonista para el mismo espectáculo.

El escenario sigue siendo casi único como en la representación teatral, La iluminación mantiene su protagonismo y continúa determinando los amaneceres y anohecidos que dinamizan y dinamizaban los espacios en una y otra. Persiste el criterio que dominó el trabajo escenográfico de 1925 de hacer un «decorado severo» para que no reste protagonismo al baile. En el filme tampoco lo hace. Es, igualmente, un telón de fondo de la acción, sencillo, geométrico, ordenado y teatralizado, que ratifica su origen.

En definitiva, la escenografía teatral inspira la cinematográfica de su adaptación, pero de manera diversa y con significados distintos. Los espacios de representación teatral pueden llegar a condicionar los escenarios fílmicos.

Referencias bibliográficas

- BARRIENTOS, Mónica (2002): «Goya en Burdeos. El arte como espejo deformante de la vida», *Cuadernos de EIH CEROA*, 1, pp. 73-76.
- BENEDITO, Rafael (1915): «El amor brujo. Hablando con Manuel de Falla», *La Patria*, 15 de abril de 1915.
- BURMANN, Conchita (2008): *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Madrid, Fundación Jorge Juan.
- CAMARERO GÓMEZ, Gloria (2006): *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*. Alicante, Universidad de Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/alece/> (última consulta, 22-6-2017).
- (2011): «Goya au cinema», en Patricia-Laure THIVAT, *Biographies de peintres à l'écran*. Rennes, Presses Universitaires, pp. 99-114.
- FRANCO, Enrique (1986): *El amor brujo*. Barcelona, Círculo de Lectores
- GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente (2013) «El cine español de la transición y la política cinematográfica de Pilar Miró», *Archivos de la Filmoteca*, 71/1, pp. III-XVIII.
- GÓMEZ, María Asunción (1995): «De la oposición al poder: El conflicto de la modernidad en “Un soñador para un pueblo” de Antonio Buero Vallejo y “Esquilache” de Josefina Molina», *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, Lincoln, Nebraska, VII/1, pp. 83-104.
- JONES, Joseph (2004): «María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista», *Berceo*, CXLVII, 2004, pp. 55-95.
- MARQUERIE, Alfredo (1970): «El sueño de la razón, de Buero Vallejo, en el Reina Victoria», *ABC*, 8 de febrero, p. 63.
- MÁTHERON, Laurent (1859): *Goya. Essai de catalogue des peintures, dessins et estampes de l'artiste*. París, Schulz et Thuillier.
- OTERO, Eva (2011): «Goya-Saura-Storaro: tres artistas en el séptimo arte», *Revista Latente*, 7, pp. 107-121.

- PELEATO, Floreal (2006): «Fandango funèbre, Goya en Burdeos de Carlos Saura», en Dolores Thion SORIANO-MOLLÁ, *Voix Off n° 7, Temps, mémoire et représentation. L'avant-scène du cinéma espagnol*. Nantes, Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l'Interculturalité, pp. 49-69.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés (1999): *Emilio Burgos en el Teatro Español: Bocetos de escenografías y figurines*. Catálogo de la exposición. Madrid, Teatro Español.
- PÉREZ ROJAS, Javier y ALCAIDE, José Luis (1992): «Apropiaciones y recreaciones de la pintura de Historia», en José Luis Díez, *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, pp. 103-118.
- RODRIGO, Antonina (1994): *María Lejárraga: una mujer en la sombra*. Madrid, ediciones Vosa.
- SAUMELL, Mercè (2005): *Teatralidad, metateatralidad y dramaturgia en el cine de Carlos Saura*, en <http://www.lanimal.org/image/memoria/139/pdf/080101-139-14.pdf> (última consulta, 29-05-2017).
- SAURA, Carlos (1986): «Notas sobre *El amor brujo*», en Enrique FRANCO, *El amor brujo*. Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 213-233.
- SEGUIN, Jean-Claude (2005): «Carlos Saura. Entrevista», en Jean-Paul AUBERT y Jean-Claude SEGUIN, *De Goya à Saura. Échos et résonances*. Lyon, Le Grinm- LCE-Grimia, pp. 243-262.
- (2011): «Los dibujos preparatorios de Goya en Burdeos», en Robin LEFERE, *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid, Visor Libros, pp. 165-180.
- YRIARTE, Charles (1867): *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tábar, Bocourt et Ch. Yriarte*. París, Henri Plon.