



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA
DEPARTAMENTO DE LETRAS
GRAO EN ESPAÑOL

*La española inglesa. Del
universo literario al séptimo arte*

Samuel Aguiar Cabaleiro

Dirigido por José María Paz Gago

2022/2023

PAZ GAGO

JOSE MARIA

- 33238901Z

Firmado digitalmente
por PAZ GAGO JOSE
MARIA - 33238901Z
Fecha: 2023.06.12
18:52:55 +02'00'

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. ANÁLISIS COMPARATIVO.....	7
2.1 FACTORES DE LA TRASPOSICIÓN.....	7
2.1.1 INTRIGA.....	9
2.1.2 DIÉGESIS O MUNDO DE FICCIÓN.....	11
2.1.3 PERSONAJES	16
2.2 MICROANÁLISIS DE SECUENCIAS.....	21
2.2.1 PRIMERA SECUENCIA.....	22
2.2.2 SEGUNDA SECUENCIA.....	27
2.2.3 TERCERA SECUENCIA	34
2.2.4 CUARTA SECUENCIA.....	38
3. CONCLUSIÓN.....	45
4. BIBLIOGRAFÍA.....	48

RESUMEN

El presente trabajo versa sobre el estudio analítico-comparativo de la obra de Miguel de Cervantes *La española inglesa* (1613), una de sus doce *Novelas ejemplares*, plasmada en el séptimo arte, bajo el mismo título, en el año 2015, por Marco A. Castillo. Para llevar a cabo este objetivo, se utilizará el método comparativo semiótico-textual, propuesto por José María Paz Gago en su obra *Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. Método comparativo semiótico-textual*, no sin antes acercar una muy breve introducción al campo metodológico de la Literatura Comparada, así como a proceder a explicar la estructura del escrito dentro del contexto ya mencionado.

El contenido principal, objeto del estudio ya detallado, será la revisión y análisis de factores concretos de la trasposición:

En cuanto al análisis de la intriga o disposición de las acciones de la historia, se compararán las similitudes y diferencias entre la novela y la película. Se estudiará cómo se estructura la historia en ambos medios y cómo se desarrollan los personajes y sus relaciones. También se analizará la nueva trama que incorpora la trasposición cinematográfica, relacionada con el propio escritor de la novela.

En cuanto al análisis de la diégesis o el mundo de ficción, se estudiarán los fenómenos de distanciamiento y aproximación entre la novela y la película. Se analizarán los espacios presentes en ambos medios, así como los personajes y su relación con la sociedad estamental de la época. Se prestará especial atención a las licencias que se han tomado en la adaptación cinematográfica para lograr una mayor libertad expresiva.

Respecto al microanálisis de secuencias concretas, se expondrán elementos de importante interés, como los diálogos, la música y los efectos especiales. Las secuencias seleccionadas son, en primer lugar, la extraña enfermedad, el mal de amores, que asola a

Ricaredo y lo ata en sus aposentos; y, en segundo lugar, la resolución del envenenamiento de Isabela.

Además, se explorará cómo se han utilizado los elementos audiovisuales en estas secuencias para transmitir la emoción y la tensión al espectador. Se estudiará cómo se ha adaptado la música y los efectos sonoros para reforzar el mensaje y el ambiente de cada secuencia. Asimismo, se prestará atención al uso de la iluminación, los movimientos de cámara y el diseño de vestuario en la película, y se comparará con la descripción que hace Cervantes en su novela. De esta manera, se evaluará cómo se ha logrado trasladar los elementos visuales descritos en el texto a la pantalla.

El resultado del estudio revelará que la trasposición cinematográfica, si bien no es completamente fiel (invención de escenas, diálogos, actitudes, cambios en el léxico y en el registro empleado por los personajes, etc.), el trabajo realizado y su nuevo material son de muy buena calidad, siguiendo, la gran mayoría del tiempo, la estela de las pinceladas cervantinas. Logra llevar al espectador al mundo planteado por el escritor de manera muy aguda, incluso permitiéndole imaginar nuevos escenarios y reimaginar los antiguos.

1. Introducción

Las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes han sido adaptadas a la gran pantalla en varias ocasiones, siendo algunas más fidedignas a las obras originales que otras. A continuación, se presentan algunas de las adaptaciones más importantes y significativas con el propósito de brindar contexto a estos esfuerzos por mantener literariamente vivo a Cervantes:

La Gitanilla (1974), película dirigida por Francisco Rovira Beleta, es una de las adaptaciones más fieles a la obra original de Miguel de Cervantes. En ella, se utiliza el lenguaje y los personajes de la novela de forma muy cercana al original y se mantiene la trama central. Fue bien recibida por la crítica y es considerada una de las mejores adaptaciones de las *Novelas ejemplares*.

El coloquio de los perros (2005), dirigida por Raúl García, es uno de los filmes más creativos e interesantes. Se utiliza la técnica de animación en tres dimensiones (3D) para crear un mundo imaginario donde los perros tienen la capacidad del habla y viven aventuras. Si bien no es una adaptación literal de la novela, es una reinterpretación muy interesante y visualmente atractiva.

Rinconete y Cortadillo (1970), dirigida por Pedro Olea, sigue la estela de la adaptación de *La Gitanilla*, en lo que a lenguaje y personajes se refiere. A pesar de su fidelidad, no ha recibido mucha atención de la crítica y no es una de las adaptaciones más conocidas.

La ilustre fregona (1977), dirigida por Jaime de Armiñán, es bastante fiel a la novela original, aunque presenta algunas diferencias significativas en la trama. Se mantiene el espíritu de la obra original y utiliza un lenguaje fiel al original de Cervantes. Al igual que el filme de Francisco Rovira Beleta, es considerada una de las mejores adaptaciones de las *Novelas ejemplares*.

En general, las adaptaciones cinematográficas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes varían en su nivel de fidelidad a la obra cervantina. Algunas se mantienen muy cercanas al lenguaje y a la trama original, mientras que otras presentan interpretaciones más libres de la obra. A pesar de esto, todas ellas ofrecen una perspectiva interesante sobre las historias de Cervantes y contribuyen, como se indica al inicio del apartado, a mantener vivo su legado literario a través del cine.

Así las cosas, se llevará a cabo el estudio comparativo entre la novela de Miguel de Cervantes y su trasposición cinematográfica dirigida por Marco A. Castillo.

Por un lado, el autor de una de las obras literarias más prestigiosas y reconocidas de la literatura universal, padre del hidalgo Alonso Quijano y, con él, de la novela moderna, cuya cantidad de versiones y traducciones son superadas tan solo por La Biblia. Distinguido por su alcance artístico; autor sumamente original, capaz de crear un género parodiando otro en declive; impulsor de la novela realista, fruto de su gran talento y su abanico casi infinito de ideas, temáticas y géneros (bizantina, policíaca, picaresca, etc.). Sus novelas cortas, conocidas como las *Novelas ejemplares*, publicadas en 1613, son un ejemplo de ello. Estas novelas son una colección de doce relatos que exploran temas como el amor, la venganza, la justicia y la moralidad a través de personajes complejos y variados. En las *Novelas ejemplares*, Cervantes presenta una amplia variedad de personajes: desde nobles y soldados hasta campesinos y comerciantes, y explora temas como el honor, la lealtad y la justicia. Estas novelas muestran la habilidad de Cervantes para crear personajes complejos y matizados que se enfrentan a dilemas éticos y morales. Además, Cervantes innovó en la estructura de la novela corta al introducir una serie de prólogos y epílogos que comentan sobre los relatos y ofrecen una reflexión sobre la naturaleza de la ficción y de la verdad. También utilizó técnicas narrativas novedosas como el cambio de perspectiva y la inclusión de elementos autobiográficos. En resumen, las *Novelas*

ejemplares de Cervantes son una obra fundamental de la literatura en lengua castellana y un ejemplo de su habilidad para crear personajes complejos y explorar temas éticos y morales. Además, ejemplifican la innovación y la originalidad de Cervantes en la creación de tramas y estructuras narrativas. Pese a su estatus, desistió en su afán de ser un gran dramaturgo de la época¹, aunque en su producción prosística siguió mostrando su amor por la escena y la teatralidad, con sus escenarios, sus personajes y su atmósfera única, llegando a difuminar el límite entre ambos géneros por momentos.

Por otro lado, el director madrileño, licenciado en la Universidad Complutense de Madrid, cuenta con una interesante trayectoria cinematográfica, que ronda su segunda década, y goza de un merecido reconocimiento al haber sido parte del equipo detrás de series españolas de gran prestigio, como *Águila Roja*, *El internado* o, más recientemente, la adaptación cinematográfica de *El Cid*. Además, ha trabajado durante más de una década en el grupo Mediapro, filial de Globomedia, productora líder en Europa. Finalmente, en el año 2010, fundó Corleone Films y desempeñó el cargo de director de imagen, al mismo tiempo que supervisó producciones para otros medios como CNI, FOX, AXN, etc. Tal recorrido lo ha elevado al éxito y cuenta en su haber con más de diez premios, como los Premios Onda (2007, 2010) a la mejor serie de televisión y mejor serie española, respectivamente. También ha sido galardonado con el premio al programa de televisión con mayor audiencia, por el grupo Mediapro.

Para llevar a cabo este objetivo, el estudio analítico-comparativo de las obras mentadas, se utilizará el método comparativo semiótico-textual, no sin antes acercar una muy breve introducción al campo metodológico de la Literatura Comparada, así como proceder a explicar la estructura del escrito dentro del contexto ya mencionado.

¹ Esto es debido a las características del género de su generación, así como la aparición de Lope.

A lo largo del tiempo, la definición de “ciencia literaria” ha estado en el epicentro del debate y de la controversia. Esta disciplina busca estudiar y analizar la literatura desde un enfoque académico y científico, aplicando métodos rigurosos para comprender su naturaleza y funciones. Sin embargo, definir con precisión qué constituye la ciencia literaria y establecer sus límites ha sido un desafío para los académicos y teóricos literarios.

La ciencia literaria es el estudio sistemático y analítico de la literatura y se ocupa de examinar y comprender los elementos y las estructuras que conforman las obras literarias, así como los contextos históricos, culturales y sociales en los que se producen.

La ciencia literaria se basa en la aplicación de métodos y enfoques teóricos para analizar y evaluar los textos literarios. Estos enfoques pueden incluir el análisis formal y estructural, el estudio de la historia literaria, el análisis psicológico de personajes y motivaciones, el análisis sociológico de los aspectos culturales y sociales reflejados en la literatura, y el uso de teorías y enfoques críticos como el feminismo, el marxismo, el poscolonialismo, entre otros.

El objetivo de la ciencia literaria es profundizar en la comprensión y apreciación de la literatura como una forma de arte y expresión humana. A través de su estudio, se busca analizar la forma, el contenido, los temas y los significados de las obras, así como su relación con la sociedad y la cultura en la que se producen.

Es importante tener en cuenta que la ciencia literaria es un campo en constante evolución y existen múltiples enfoques y teorías dentro de esta disciplina. Diferentes académicos y críticos literarios pueden tener enfoques y perspectivas variados sobre cómo abordar el estudio de la literatura.

Una de las dificultades en la definición de la ciencia literaria radica en la propia naturaleza de la literatura, la cual abarca una amplia gama de formas, géneros y estilos, lo que dificulta la formulación de un enfoque único y coherente. Además, la literatura también está inmersa en un contexto histórico, social y cultural que influye en su producción y recepción.

Por lo tanto, cualquier intento de definir la ciencia literaria debe considerar esta diversidad y complejidad inherente.

Henry H. Remak (1961,3), la define como la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana. Así pues, se empleará un contexto comparatista riguroso, como propone Paz Gago, J.M. (2004)², para evitar semejantes arenas movedizas.

La estructuración del trabajo se dispone en dos partes bien diferenciadas: en primer lugar, se llevará a cabo una explicación de carácter teórico sobre distintos aspectos cinematográficos que resultarán de ayuda e interés a lo largo del escrito. En segundo lugar, se realizará un análisis independiente de cada uno de los textos (filmográfico y literario) y su inmediata comparativa; esto con el fin de analizar con propiedad y objetividad tanto sus similitudes y diferencias sin entrar en juicios de valor de carácter personal.

Antes de entrar en materia, y siguiendo el hilo argumentativo, cabe destacar que, pese a tratarse de sistemas semióticos diferentes, convergen en dos propiedades que sirven como pilares del estudio comparativo: por un lado, la narratividad como “una propiedad abstracta, única y general, que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas expresivos para narrar historias” (Paz Gago, 2004). Por otro lado, la ficcionalidad o la convención entre autor y receptor mediante la cual se construye el universo de una obra determinada. Por otro lado, la divergencia más notoria resultaría en que los códigos que configuran tanto el lenguaje narrativo (simbólico-verbal) como el filmico (icónico-visual).

² Propuesta realizada en su ensayo titulado “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine” (2004, 2010).

Estos sistemas presentan, del mismo modo, interferencias, como la visualidad en literatura y la narración verbal en el cine.

El resultado de la trasposición, como se atisbará más adelante, gracias al estudio de sus condicionantes, es, desde un punto de vista cualitativo (diégesis), un punto medio entre literal y libre; por otro lado, desde el punto de vista cuantitativo (intriga), se establece su carácter parcial, puesto que, por su complejidad, no se puede llevar a cabo una trasposición de la intriga de carácter integral.

2. Análisis comparativo

2.1 Factores de la trasposición

La trasposición cinematográfica de una novela es un proceso complejo que implica la adaptación de una historia escrita al lenguaje visual y narrativo del cine. Esta práctica ha sido muy común a lo largo de la historia del cine, ya que las novelas han proporcionado una fuente inagotable de historias ricas y variadas para ser llevadas a la gran pantalla. Los factores que intervienen en este proceso son de vital importancia y pueden determinar el éxito o fracaso de la adaptación cinematográfica.

Para entender cómo la novela cervantina se plasma en la gran pantalla, es necesario tener en cuenta la influencia del hipotexto narrativo sobre el hipertexto filmico que se crea a partir de él. El proceso traspositivo depende de varios factores, entre los cuales se destacan la intriga, la diégesis y los personajes.

La intriga se refiere a la disposición de las acciones de la historia; es decir, cómo se estructura y se desarrolla la trama. Esto implica un ajuste cuidadoso de la estructura narrativa y la disposición de los eventos, pero sin perder de vista el hilo conductor de la historia original. Si bien es importante que la película respete la estructura del hipotexto narrativo, es también vital que haya cierta libertad creativa para que la película sea una entidad independiente.

La diégesis se refiere al mundo de ficción que se crea en la novela. La adaptación cinematográfica debe estudiar los fenómenos de distanciamiento y aproximación entre la novela y la película. Esto implica analizar los espacios presentes en ambos medios, así como los personajes y su relación con la sociedad estamental de la época. Es importante tener en cuenta que, al ser una adaptación, no todo puede ser reflejado de la misma manera ni con las mismas premisas.

Por último, los personajes son un factor clave en el proceso traspositivo. La adaptación cinematográfica debe analizar cómo se desarrollan los personajes y sus relaciones en la novela, y cómo se trasladan estos elementos al medio fílmico. Es importante encontrar actores que puedan capturar la esencia de los personajes tal como fueron concebidos en la obra original. La adaptación debe permitirles desarrollar su actuación de manera coherente y fiel a la personalidad y motivaciones establecidas por el autor. Al mismo tiempo, es posible que algunos aspectos deban ser simplificados o ajustados para que los personajes sean comprensibles y relevantes en el nuevo medio.

En resumen, para entender cómo se plasma la novela cervantina en la gran pantalla, es necesario tener en cuenta la influencia del hipotexto narrativo sobre el hipertexto fílmico y analizar la intriga, la diégesis y los personajes. En este proceso de trasposición, el director o adaptador tiene el desafío de mantener la esencia de estos factores, al mismo tiempo que aprovechar las posibilidades creativas del nuevo medio. Es importante encontrar un equilibrio entre la fidelidad a la obra original y la necesidad de adaptarla para que funcione en el nuevo contexto.

Habiendo comprendido que el establecimiento de la tipología del proceso no se trata de una solución caprichosa, sino de un resultado que corresponde a un proceso de factores, tan solo resta explicarlos en detenimiento.

2.1.1 Intriga

Antes de entrar en profundidad, cabe destacar la distinción entre la historia, o las acciones que se suceden en un orden concreto (cronológico), y el relato, que se corresponde a un orden secuencial dentro de la obra. Así pues, la intriga se define como la disposición de las acciones de la historia dentro del relato; esta se ve condicionada sobremanera por fenómenos como los hollywoodienses *flash back* y *flash forward*, así como las supresiones, las omisiones o, en definitiva, cualquier cambio en el orden de secuenciación del desarrollo de la obra.

En cuanto al hipotexto narrativo, debido a tratarse de una novela de corta extensión, no presenta una división por capítulos, sino que empieza y termina como un texto unitario. Eso sí: la acción comienza *in medias res* y resulta sencillo realizar una división de la estructura interna en cuatro partes bien diferenciadas: en primer lugar, el rapto, en la Toma de Cádiz, de Isabel y su incorporación a su nueva familia inglesa, en donde se narra no solo su modo de vida sino sus privilegios (una vida cómoda, sin faltar nada), obligaciones (servir en lo posible a sus padres y hermano) y pensamientos (amor por Ricaredo, pena y nostalgia por su familia, etc.). En segundo lugar, el despliegue amoroso que sucede en la hacienda de los nobles, en donde Ricaredo enferma de amor, al querer ser casado por sus padres con una mujer que no ama, e Isabela lo cura correspondiéndolo con su amor, así como las vicisitudes que han tenido que superar para poder establecer su casamiento (figuras paternas, consentimiento de la reina y sus condiciones heroicas para merecer su dote, etc.). En tercer lugar, la trama de enredos y complicaciones (celos y afrentas, envenenamientos, casamientos por interés, etc.), una vez convenido el matrimonio, y que, finalmente, termina por separarlos durante un plazo de dos años, fusionados en una misma mentira. En último lugar, la parte en la que se cuenta cómo Isabel espera pacientemente a Ricaredo, en España, durante dos años, y cómo, pese a haber

perdido la esperanza, su amante supera todos los obstáculos de su largo y peligroso periplo (fingir ir a Roma y mentir a su familia, ser capturado en Argel, disparado por el Conde Arnesto, etc.) cuyo fin era unirlos para siempre en España.

En cuanto al hipertexto filmico, la historia, del mismo modo, comienza *in medias res*, con la Toma de Cádiz y Clotaldo observando detenidamente a Isabel entre los destrozos y los escombros. Si bien el filme no presenta unas partes definidas por su autor, refleja a la perfección las partes del hipotexto. Eso sí, y esto resulta un gran añadido: introduce e intercala en la historia, concretamente en el medio de cada una de las partes ya mencionadas, una nueva trama que implica al propio escritor, Miguel de Cervantes, en donde lee su obra a su editor y a don Pedro, el conde de Lemos, mecenas del Manco de Lepanto, con el fin de, antes de fallecer, que conozca la imprenta lo antes posible. Esto constituye una interferencia en la narración verbal.



A su vez, esta trama se puede dividir en dos partes: una en la que, a duras penas, su editor le permite contar la historia (gracias a don Pedro pudo llevarla a cabo); y otra en la que,

una vez terminado el relato y encontrándose solo en su despacho, deja ver que se encuentra en los últimos momentos de su vida, enfermo, y se recita, de manera magistral y mágica, la extrema unción que a sí mismo se escribió antes de fallecer. La decisión de Marco Castillo de ensanchar el original con una nueva trama tiene como objetivo el homenaje y ensalzamiento a la figura del autor madrileño.

2.1.2 Diégesis o mundo de ficción

Como apunta el título, se trata del sitio, el ambiente en el que tienen lugar y se desarrollan los acontecimientos narrados en el texto narrativo. Así pues, no se trata de elementos aislados³, sino, más bien, de un conjunto propio de elementos que configuran ese ambiente. Aclarado esto, cumple mencionar, antes de entrar en detalle, los dos fenómenos que caracterizan a la diégesis y modulan su tipología: distanciamiento y aproximación.

En lo referente al hipotexto narrativo, Miguel de Cervantes, al comienzo de la novela, sumerge al lector a finales del siglo XVI, en el año 1596, en la Toma de Cádiz por las tropas anglosajonas; pese a este génesis, la parte central de la obra se desarrolla en los años posteriores, al inicio del siglo XVII, cuando Isabela, la protagonista, tiene once años (casi cinco años más que en la Toma de Cádiz). Otro dato que da peso a esta afirmación es la presencia en la novela de la reina Isabel I de Inglaterra, quien fallece en 1603, por lo que se entiende que la acción no pasa el umbral de esa fecha.

³ “Hablar directamente de la diégesis [...] no nos permitirá nunca analizar el filme porque ello equivaldría a examinar significados sin tomar en cuenta sus significantes [...]” (Metz, 2002: 164-165).

Si bien la variedad de espacios existente en la novela es más que considerable, al clasificarla, resulta extremadamente complejo llevar a cabo un juicio de valor, puesto que las descripciones de los lugares son escasas. De todas formas, se puede entrever que la diégesis se reparte en ambos paisajes, tanto el rural (en pueblos como Cádiz o Argel) como el urbano (en ciudades como Sevilla, Valencia o Roma). No se ha mencionado todavía el caso de Londres, puesto que se trata de un caso especial: pese a que el núcleo urbano londinense fuera una gran ciudad en aquella época, la casa de Clotaldo y Catalina se sabe que estaba situada en una zona rural puesto que era costumbre montar a caballo y la práctica de la caza.

Los roles de los personajes se adecúan al momento histórico, al presentar una sociedad que, pese a datarse en la Edad Moderna, mantiene los principios de la sociedad estamental medieval (clero, nobleza y pueblo llano). También se observan relaciones de vasallaje en los siervos de las familias nobles, así como la obligación moral de los hijos de acatar los designios de sus padres, llegando a casar por conveniencia. Todos estos elementos no pasan desapercibidos y permiten, aun no habiendo ni una sola fecha en toda la novela, localizar de manera, más o menos, precisa los hechos.

En cuanto al hipertexto fílmico, Marco A. Castillo mantiene intacto el contexto temporal de la obra del «Príncipe de los Ingenios»: se muestra con un alto grado de detalle la Toma de Cádiz, al inicio de la novela, y se reiteran las fechas y edades de los personajes.



Respecto al marco espacial, se observan los escenarios ya mencionados, aunque sí que se aprecian pequeños detalles novedosos en el filme: imágenes de parajes que, mediante el hipotexto, no alcanzamos a imaginar del todo; un claro ejemplo es la casa de los nobles de *Collingwood* (Catalina y Clotaldo), ya que no se comenta su ubicación concreta, sin generalidades como el país de residencia, y el filme nos presenta una majestuosa residencia nobiliaria en un paraje rural y verdoso.



Seguramente, estos añadidos sean productos de una exigencia del guion, puesto que no estaría justificado ubicar la hacienda en pleno centro urbano cuando se practican la monta de caballos, la caza y otras actividades al aire libre. Ha de ser ejemplo muy ilustrativo Argel, recreado en el filme, cuando en la novela se menciona sin entrar en ninguna clase de detalles; y del mismo modo sucede, aunque en menor grado, con el resto de los espacios como Cádiz, Sevilla o Valencia.



Prácticamente la totalidad de los escenarios exteriores presentan una iluminación natural y evocan la ataraxia y la cómoda vida del noble. Sorprende el escaso protagonismo de la noche en el filme, siendo reservada como un escenario amoroso, idílico y clandestino para el encuentro de los amantes.



La hacienda de los Collingwood se antoja como una amalgama de iluminaciones: espacios abiertos, naturales y muy bien iluminados que transmiten gran libertad; con espacios interiores más oscuros, característicos de la madera de roble bañada por la luz de las velas y los candiles, que evocan comodidad, sí, pero también reclusión (cumple no olvidar que Isabela ha sido raptada, a fin de cuentas).





También cabe destacar la creación de nuevos espacios que no aparecen en el hipotexto, como el campo en el que los dos amantes se ven a escondidas de su familia o un largo pasillo palaciego en el que tiene lugar una disputa inconclusa.

Por último, respecto a los roles de los personajes y la sociedad, aunque se matizará esta afirmación con contundencia en el siguiente punto, se mantiene la sociedad estamental y se refuerzan los papeles de los vasallos, atribuyéndoles, eso sí, una mayor libertad expresiva.

2.1.3 Personajes

Es considerado un punto de vital importancia, pues corresponde a la selección del elenco encargado de llevar a cabo la representación física de personajes ficticiales del hipotexto narrativo. Es recurrente y, en ocasiones, totalmente comprensible la necesidad que puede presentar el director de dar una vuelta de tuerca a determinado o determinados personajes con múltiples y diversos fines; de esta manera, el tratamiento de este reparto representativo puede llegar a generar un enfoque distinto sobre los otros factores mencionados.

En cuanto al hipotexto narrativo se avistan dos principales grupos de personajes: los nobles y los vasallos, algo propio de la sociedad estamental del momento. Raramente son estos personajes descritos, sobre todo físicamente, pues son sus acciones y palabras las que hablan por ellos.

Clotaldo es un respetado y católico noble cuya familia lleva décadas al servicio de la Corona, por lo que su fama le precede; es un hombre sabio, justo y que se preocupa por el bienestar de su familia; demuestra calma y sabiduría al impedir a su hijo cometer imprudencias, así como mezquindad cuando, tras la intoxicación de Isabel, reniega del casamiento ya arreglado para su hijo. Su mayor pecado, sin lugar a duda, fue el de raptar a Isabel de los brazos de su familia, acto del que se arrepentirá y pedirá perdón en el futuro, cara a cara, a los mismos padres de la chica. Al igual que el resto de su familia, oculta su religión, puesto que Inglaterra era protestante y no católica.

Catalina es una mujer noble católica, amable, comprensiva y entregada a su familia. Cumple el papel de mentora de Isabel, enseñándole todo conocimiento posible al alcance de cualquier título nobiliario. Al igual que su esposo, oculta su religión ante la reina y eso la tortura por dentro. Es la encargada de mediar entre Ricaredo y Clotaldo para que su hijo e Isabela puedan contraer matrimonio. Pese a esto, su importancia es opacada, en gran medida, por el resto del elenco.

Ricaredo es seis años mayor que su hermana, de origen noble y de afinado gusto. Amante de la lectura y la caza. Se enamora de Isabela y cae enfermo por ello, al sentir que no podrán estar juntos debido al casamiento que posee desde su infancia con una noble escocesa. Es alegre, sincero, con valores y un profundo sentimiento católico; del mismo modo es piadoso (permite marchar a sus cautivos turcos y españoles, perdona a la camarera de la reina, quien envenenó a Isabela, al igual que a su hijo) y calmado con quien le provoca. Pide a su madre anular su matrimonio concertado con Clisterna porque ama a Isabela y le promete amor eterno,

uno que jamás se romperá y que va más allá del apetito erótico y la belleza, puesto que está enamorado de sus muchas virtudes. Remueve cielo y tierra para que, pese a las dificultades constantes y los cambios de planes del orgulloso destino, estén juntos como amantes en España. Se dice que es un joven muy apuesto y altivo, de tez blanca y pómulos rosados. Es, junto con Isabela, de los pocos personajes descritos físicamente.

Isabela nace como hija de mercaderes y vive sus siguientes años como una noble cuya tarea es servir a su familia. La consideran una mujer hermosa y única en virtudes: servicial, atenta, culta y llena de ganas de vivir. La nostalgia la persigue durante gran parte de la obra, pensando en sus padres biológicos y en si estarán bien. Se enamora de su hermano y cuando este le pide matrimonio acepta si lo hacen también sus padres.

Cuando enferma por culpa del veneno y se afea su rostro, cuando su plan de boda parece truncarse, confía en el amor de Ricaredo, le jura fidelidad eterna, y lo espera dos años en España bajo la amenaza de que si no regresa (se entiende que por su muerte) se haría monja, pues emocionalmente habría enviudado.

La reina Isabel I se muestra como una mujer de firmes convicciones, autoritaria y seria, a la que no le gusta la insubordinación ni que sus súbditos oculten secretos o difundan medias verdades. También se revela como una mujer culta, comprensiva, generosa y que sabe a quién perdonar y a quién no. Decide adoptar por el momento a Isabela, mientras Ricaredo demuestra ser merecedor de su amor, y le ofrece lujos y buen trato. Finalmente permite el casamiento de los dos jóvenes y nunca dio su brazo a torcer, pese a que muchos otros le pidieran que anulara el matrimonio. Se encarga de reunir, con la ayuda de Ricaredo, a Isabela con su familia biológica y castiga duramente a los culpables del envenenamiento de la joven y el ultraje a su amado. Del mismo modo, cuando Isabela marcha de regreso a España, se encarga personalmente de que llegue a buen recaudo y de que no le falte nada, pidiéndole a la joven que le envíe cartas de vez en cuando a través de su mensajero francés de confianza.

El vasallo de Ricaredo se muestra como un hombre servicial y atento, dispuesto a recorrer el mundo con su amo. Cuando el conde Arnesto dispara a Ricaredo, lo da por muerto y lleva la noticia a su familia. También destaca el papel de una doncella al servicio de Isabela en palacio, quien se muestra fiel y agradecida de la presencia de la joven.

En cuanto al hipertexto filmico hay diversos cambios en prácticamente todos los personajes. Muchos de ellos son pequeñas modificaciones, como el aspecto físico o algún diálogo, y, en ocasiones, hay personajes que dan un giro de ciento ochenta grados por exigencia del guion. Respecto a los padres adoptivos de Isabel, se puede apreciar en el filme de Castillo que son mucho más cariñosos y afectuosos, al mismo tiempo que comprensivos con los deseos de sus hijos. No son necesarios el secretismo y el tanteo para pedir la anulación del matrimonio de su hijo, sino que aceptan de buen grado ambos cuando se lo cuenta su hijo.

Ricaredo sufre un cambio de nombre por “Ricardo”, así como algún que otro cambio de vestimenta, como la desaparición del sombrero que tanto le gustaba o la falta de armas en el cinto cuando se encuentra en palacio, pero su cambio radical gira en torno a su obediencia: sin lugar a duda, en el filme es mucho más rebelde y evade ser condescendiente con su padre.

Isabela no sufre ningún cambio de importancia, salvo la pérdida de autoestima absoluta al ser su rostro desfigurado por el veneno. Lo oculta con un velo, se encierra en su habitación días enteros y evade a sus seres queridos por considerarse un monstruo. Tanto Isabela como Ricaredo sufren de un engaño amoroso que no padecen en el hipotexto: ambos son víctimas de la paranoia y las malas lenguas, en lugar de ser siempre fieles a su corazón como sucede en la novela; esto, seguramente, en pos de una mayor intriga y drama.

La reina Isabel I da un giro de ciento ochenta grados y transforma su figura autoritaria y reflexiva, incluso filosófica, en una caricatura más familiar y amistosa. Pasa por alto ofensas

que en el hipotexto aborrece y lleva a cabo acciones mucho más permisivas como permitir que se le lleve la contraria o se grite en su presencia.

Por último, encontramos al vasallo de Ricaredo, quien sufre otro cambio importante, pasando de buen vasallo a buen amigo y compañero de su señor: le da sabios consejos, le ofrece muestras de cariño y lealtad. Solo cuando cree ver a su señor fallecido es cuando peor actúa, abandonando a su suerte al joven para ir a avisar a sus padres.

2.2 Microanálisis de secuencias

Para dar por finalizada la metodología propuesta para este trabajo, se procede al análisis comparativo de secuencias concretas; para ello, será necesario seleccionar el fragmento deseado de la novela y la escena complementaria de la película, con el fin de llevar a cabo un estudio de la planificación deliberada de las escenas y sus planos, los cuales arrojan una imprescindible información narrativa.

Al autor de una novela que, por ejemplo, quiera atraer la atención sobre un determinado objeto o ente le basta con aludir en su escrito a tal objetivo; en cambio, el director debe de llamar la atención, mediante la figura del cinerrador, en un lugar concreto de la pantalla, mientras que, al unísono, desvía la atención de los objetos y entes menos importantes que conforman la escena. Esta perspectiva que el director ofrece al espectador mediante su cámara, esta ocularización⁴ producida, es definida por Paz Gago mediante la figura del *cinerrador*.

“Puesto que el narrador se define como una voz que cuenta la historia, el cinerrador sería una mirada sobre la historia contada en la película” (Paz Gago, J. M., 2004:219).

⁴ Concepto revisado por Jost (1987) a partir del término clásico del punto de vista o la focalización. El término tradicional alude a un mero criterio cognitivo, mientras que el revisado alude a un criterio perceptivo mediante la visión.

2.2.1 Primera secuencia

La primera secuencia que se analizará se corresponde con hecho histórico de la Toma de Cádiz, que tiene lugar en la primera página de la novela y en el minuto 1:29 del filme. En esta secuencia, se muestra el suceso que da pie al grueso de la novela, el motor de todo lo acontecido: el rapto de Isabela, de los brazos de sus padres biológicos, por Clotaldo, el padre de Ricaredo.

En el hipotexto novelístico, la narración comienza una vez finalizado el asedio, entre los despojos, haciendo alusión a que Clotaldo, ignorando las órdenes del conde de Leste de solo tomar riquezas y no prisioneros, rapta a una muchacha joven. Pese a los ruegos de sus padres y al hincapié del conde en buscar a la prisionera y devolverla sana y salva, Clotaldo logra esconderla en su navío, sin temor a las consecuencias, y llevarla a su hacienda en Londres. Se puede apreciar el honor del bando inglés, en la figura del conde, al remover cielo y tierra por encontrar a la niña, a la lumbre de los ojos de sus padres, pues tan solo ambicionaban las riquezas de la ciudad.

En cuanto al hipertexto filmico, la acción sucede de manera distinta. Para comenzar, Castillo nos ofrece un plano magistral de un mapa del siglo XVI que centra la atención sobre la bahía de Cádiz, con el propósito de situar espacial y temporalmente al espectador en la obra.



Además, brinda un espectáculo visual al dotar de imagen, intercalando planos generales y primeros planos con paneos horizontales, a esos despojos, a los escombros, al mal de la guerra, al campo de batalla repleto de cuerpos esperando a ser enterrados, que hacen de la secuencia un momento tan desgarrador como enriquecedor.

Son de vital importancia los planos estáticos y generales que plantea Castillo, pues, en contraposición con el movimiento incesante de soldados y civiles que huyen del conflicto, reflejan esa sensación que vive Isabela: quietud, incapacidad, impotencia y debilidad, que hacen que quede perpleja, en medio del polvorín, y sea raptada.



Cabe destacar la intercalación de planos medios de Isabela y Clotaldo, quienes se encuentran en el campo de batalla, precedidos de un primerísimo plano de Clotaldo desenvainando la espada. Esta secuencia muestra la intención inicial del militar y como, poco a poco, se da cuenta de cuán hermosa es la niña, hasta que decide llevársela.





El sonido juega un papel imprescindible en esta secuencia cinematográfica, sumergiendo al espectador en ambos conflictos: por un lado, la guerra que está teniendo lugar, bañada en explosiones, destellos, gritos y quejidos; por otro lado, el conflicto interno de los personajes, representado en la incapacidad de Isabela, en la insubordinación de Clotaldo y en la desesperación de una madre que, a pleno pulmón, grita al ver a su hija en tal situación.

Finalmente, el momento más magistral de toda la secuencia es el que desencadena el narrador del filme, el propio Miguel de Cervantes, quien narra los hechos, parafraseando, con ciertas licencias de guion, el texto original de la novela. Esto no solo muestra el vínculo importantísimo que texto y filme presentan, sino que respeta el salto de acción que tiene lugar en la novela, la cual despoja con facilidad y rapidez los acontecimientos de la Toma de Cádiz para centrarse en el grueso, en lo importante, que está por ser contado. Sin la presencia de esta escena de Cervantes, un salto temporal y espacial, sin transición, sería demasiado dramático y drástico, por lo que su inclusión da un respiro, a la vez que intriga, al espectador. Este destello de genialidad se corrobora cuando, en ambos planos, tanto el final de los acontecimientos de Cádiz como en la transición cervantina, se conserva el elemento secundario más importante de la atmósfera: el humo. El humo del polvorín de la batalla se reemplaza sutilmente por el humo

de la pipa del editor de Cervantes, quien nubla el ambiente y lo dota de ese aire decadente que no rompe por completo el *momentum*.



2.2.2 Segunda secuencia

La secuencia escogida se corresponde con la segunda página de la novela y el minuto 12:20 del filme. En esta secuencia, se muestra la extraña enfermedad, el mal de amores, que asola a Ricaredo y lo ata en sus aposentos. Su familia, sin saber qué hacer, y los médicos, habiendo probado todo sin éxito, se hallan desesperados. Isabela entra en acción y Ricaredo, tras confesar lo que siente y ser correspondido por su amada, comienza el proceso de curación milagroso.

En el hipotexto novelístico, la secuencia toma como espacio los aposentos de Ricaredo. Isabela irrumpe, cuando no hay nadie, en la habitación de su hermano hasta que este, con sus ojos, la encuentra. Con alto talante, manteniendo las distancias y el respeto propios de un noble, el joven le confiesa el motivo de su enfermedad y que, si ella no corresponde a su amor, duda de que se recupere. Ella le explica que, pese al amor mutuo, debe lealtad a la familia que la ha acogido y que su voluntad jamás se alejaría de la suya. Ricaredo, vigoroso tras saber los sentimientos de su hermana, le explica que hablará con ellos para que le den su beneplácito y, días más tarde, totalmente recuperado, mantiene con su madre una larga conversación en la que ella promete hablar con su padre y arreglar la situación, cosa que sucede según lo planeado.

En cuanto al hipertexto filmico, la acción sucede de manera muy similar, manteniendo la fidelidad de esta: Isabela entra en la habitación cuando esta se encuentra ocupada tan solo por Ricaredo y se acerca a él, sin mediar palabra, hasta que sus ojos se cruzan. Comienza esta escena con un plano, según el encuadre, medio-largo, que permite al espectador observar de cerca la enfermedad de Ricardo y cómo entra, al fondo, por la puerta, Isabela, sin hacer ruido.



La angulación del plano es frontal respecto a Ricaredo y contrapicado respecto a Isabela. Ricaredo se mantiene siempre dentro del campo de visión, mientras que Isabela comienza en el contracampo (tras el umbral de esta) hasta que entra por la puerta. Se produce un juego de enfoque (profundidad de campo): comienza Ricaredo enfocado mientras su hermana, desenfocada, entra en la habitación; cuando esta habla y el joven se gira para verla, se desenfoca el resto y se centra el foco en Isabela.

A continuación, se produce una intercalación de primeros planos picados de Ricardo con primeros planos frontales de Isabela que acompañan a un diálogo cercano y romántico entre ambos personajes.



Posteriormente, se muestra un plano frontal y compartido, junto con un sutil paneo, por ambos jóvenes, que nos permiten espaciar mejor a los personajes, calculando la distancia el uno del otro y permitiéndonos ver cómo se miran fijamente.



Una vez más, vuelven a sucederse una intercalación de primeros planos picados de Ricaredo con primeros planos frontales de Isabela y, acto seguido, irrumpe en el cuarto Catalina, la madre de Ricaredo, en un plano medio corto, y Ricaredo, mediante un plano picado, le comenta que desea hablar con ella y su padre.



Se produce un *flash forward*, hasta unas horas más tarde (misma ropa y sudoroso de la fiebre), y el cinerador muestra un plano medio lejano, junto con un *travelling out* que va alejándose poco a poco y nos descubre, con un plano general del espacio, a los cinco personajes en escena: Ricaredo y su vasallo, Isabela, Catalina, Clotaldo.



Tienen lugar planos medios cortos de cada uno de los personajes que intervienen en la escena, en la que Ricaredo cuenta sus sentimientos a su familia.

En uno de esos planos intercalados, encontramos un recurso especial: el enfoque de un personaje cuando está hablando otro, lo que nos hace partícipes de la reacción del personaje.



Finalmente, se vuelve a producir el recurso del enfoque y el desenfoco (profundidad de campo), que alterna un primer plano de Ricaredo, contento con el resultado de la conversación, con un plano medio corto de Catalina e Isabela para dar fin a la secuencia.



2.2.3 Tercera secuencia

La secuencia escogida se corresponde con la quinta página de la novela y el minuto 21:56 del filme. En ella, se muestra la presentación de Isabela ante la reina con el fin de que esta permita su matrimonio con Ricaredo. Presenta una importante tensión, ya que Clotaldo y Catalina, durante años, habían estado escondiendo a la española por miedo a las consecuencias con la Corona. La noche anterior a la cita con la reina, Catalina se muestra tremendamente nerviosa y desconsolada ante la posibilidad de que se descubra su práctica del catolicismo, debido a lo que Isabela pueda contar sobre su familia; además, temían por la reacción de su majestad por el encubrimiento del rapto de la española.

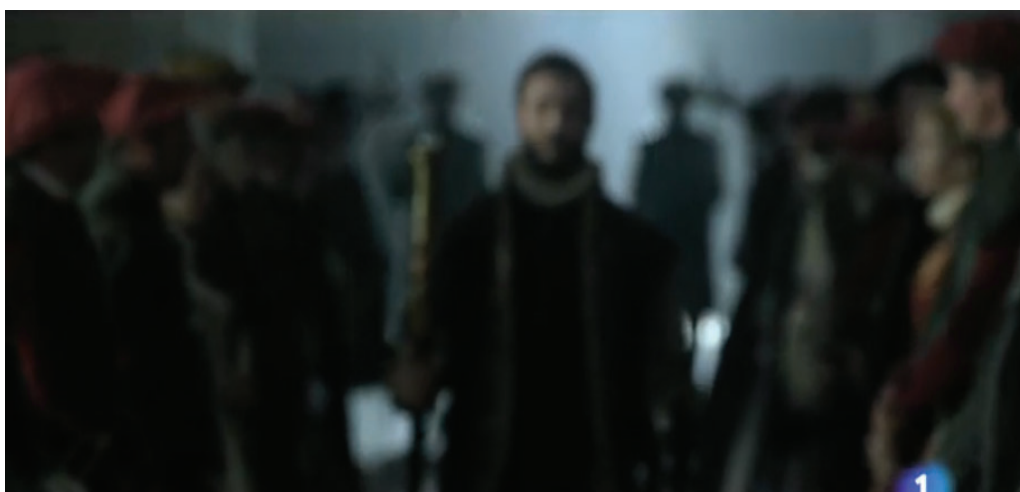
Cuando se presentan, la regente queda maravillada ante las dotes y el buen ver de Isabela, y ordena su tutela a la camarera mayor y le deja claro a Clotaldo que, sin su beneplácito, no habría matrimonio alguno. Ricaredo, preso de su impotencia, se postra ante la reina demandando una tarea que lo designe merecedor del matrimonio; así las cosas, la reina le pide que parta a la mar, siendo capitán de uno de los dos navíos reales y que sus hazañas de enamorado le hagan volver como merecedor de su favor.

En el hipotexto novelístico, toda la escena presenta un trasfondo más complejo y de mayor calidad que el del filme. Entre las virtudes del formato destacan un estilo formulario que se adecúa sobremanera a la época, un léxico rico y complejo que tinte el diálogo de seriedad y sabe reflejar los temores de los padres de Ricaredo ante una audiencia tan importante y decisiva. Además, la cantidad y el cuidado de los detalles que están embebidos en el texto nutren la escena de un contexto mayor ante el lector. Finalmente, respecto a la narración de los personajes, se aprecia un mayor detalle de las costumbres de la época (inclinarse, el beso de manos, el sobresalto ante la autoridad, etc.), que ayudan al personaje a participar de un rol creíble y que corresponde a la naturaleza de sus descripciones. También la narración de los

sentimientos que acontecen al personaje es rica en detalles, aportando matices que en el filme no pueden ser ni imaginados.

En el hipertexto filmico, por el contrario, todo lo relacionado con diálogo y a las costumbres palaciegas se ve moderado con el fin de centrar la atención sobre lo claro y sencillo, optando por no sobrecargar al espectador de un protocolario vaivén de fórmulas de cortesía y distinciones que empañarían el ritmo tan ávido que presenta el filme. Eso sí: en lo que respecta a la caracterización física del palacio, el trono y de los mismos personajes, el filme presenta un gran abanico de detalles que no son narrados en la novela, permitiendo al espectador sumergirse en la escena mediante otros medios ajenos al diálogo.

Cabe destacar que la escena está introducida por la trama añadida en el filme. Cervantes es quien, a modo de narrador, introduce la acción en el palacio real. La escena comienza con un plano difuminado que deja ver a un servidor de la corte acercándose lentamente al cinerador hasta que el enfoque brinda un primer plano en el que son presentadas las bases de la escena: por orden real, se presentan ante su majestad Clotaldo y Catalina de Collingwood.



A continuación, se produce un *travelling* del tipo *avante* que, lentamente, acerca el cinerador a un plano general de su majestad sentada en el trono y acompañada por sus doncellas. Este plano resulta una contraposición del inmediatamente anterior e inmediatamente posterior, en el que son los personajes quienes se acercan al cinerador; esto es un claro síntoma de la importancia de la reina. Este acercamiento de los Collingwood al trono presenta en el filme una mayor duración, representada mediante planos de diversos tipos (cámara en mano, avance, lateral, etc.) que siembran la importancia y la tensión en el espectador. Por último, respecto a este grupo de planos, cabe destacar una innovación que no está presente en el hipotexto novelístico: la introducción de un nuevo personaje en la escena, el conde Arnesto, que estará mirando a Isabela, siguiéndola en segundo plano, en un paneo lateral, a medida que se aproxima al trono.



A lo largo de todo el diálogo entre la reina y los Collingwood, el cinerador se sirve de un juego para representar la jerarquía: la reina tiene un plano picado, mientras que los nobles presentan uno contrapicado; la reina los mira desde la superioridad y ellos la miran desde la inferioridad de su posición no solo social, sino también espacial al encontrarse el trono unos peldaños por encima de su visión.



Como se avanzó en el hipotexto novelístico, el diálogo está simplificado sobremanera para acercarse a un público menos formal que el de antaño; incluso presenta elementos alterados secuencialmente para que encaje mejor (el orden de los diálogos) o elementos añadidos que no se encuentran en el original (diálogos humorísticos entre la reina y su camarera mayor sobre el aspecto del vestido de la española).

Si bien existen diferencias en el registro, en los diálogos, en la adición de personajes y en la narración del entorno, la sucesión y el destino de los hechos son los mismos: Ricaredo debe aventurarse, capitaneando un navío, para demostrar a la reina que es merecedor de la

felicidad de su casamiento. Además, mientras el joven se adentra a la mar, Isabela pasa al servicio de la reina de Inglaterra.

2.2.4 Cuarta secuencia

La secuencia escogida se corresponde con la decimoctava página de la novela y el minuto 56:46 del filme. En esta secuencia, se muestra la resolución del envenenamiento de Isabela. La camarera de la reina, madre del despechado conde Arnesto, había vertido veneno en la copa de la joven y esta enferma sobremanera y queda desfigurada, entre otros males.

En el hipotexto novelístico no se cuenta nada sobre el parecer o los sentimientos de Isabela (desconocemos, aunque entendemos que no, si le agrada o no su nuevo aspecto y cómo se siente al respecto), sino que es el narrador, junto con el resto de los personajes, mediante quienes sabemos hasta qué punto llega el desastre: “[...] la naturaleza lo conmutó en dejarla sin cejas, pestañas y sin cabello; el rostro hinchado, la tez perdida, los cueros levantados y los ojos lagrimosos. Finalmente, quedó tan fea que, como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad”.

La narración del conflicto es escueta, sin entrar en más detalles o valoraciones, y el propósito de este parece ser el de reafirmar el amor real de Ricaredo, quien, pese a la aparente fealdad de su prometida, está enamorado de sus virtudes y ansía casar con ella y cumplir su promesa amorosa.

En el hipertexto fílmico se detalla, con todo lujo de detalles, la traumática experiencia que resultó para Isabela el despertar convertida en una versión desmejorada de sí misma, acostumbrada a destacar, entre otras cosas, por su belleza. La escena comienza con el cinerador situándonos, en primera persona, en el punto de vista de la joven, quien comienza a

despertarse del sueño enfermo que la hizo presa: todo está borroso, las luces de la chimenea titilan en la opacidad de su dormitorio y, poco a poco, el plano recibe el enfoque necesario para situarnos espacialmente en la secuencia.



Seguimos siendo partícipes del punto de vista de Isabela, quien, tumbada de lado en su cama, alcanza a distinguir la chimenea y su brillo reflejado en el suelo; así pues, se produce un movimiento físico (*roll*⁵) de la cámara, la cual gira, emulando el erguir la cabeza de la almohada. A partir de aquí, el punto de vista que nos ofrece el cinerador es una constante entre desenfoques y enfoques de campo, debido a que trata de recrear la visión borrosa de la joven. Isabela tiene delante una bandeja de plata en la que puede observar su reflejo; la bandeja es subida lentamente hasta que alcanza la altura de la cara de la joven y, pese a no observarse gran cosa en ella, es rápidamente arrojada por ella. Esto supone la génesis de la tensión.



⁵ Este tipo de planos, al no ser parte de la movilidad física del ser humano, debe ser empleado con cuidado y estar justificado. En esta ocasión no solo está justificado, sino que, además, no se abusa de él, realizándose, tan solo, un giro de 90 grados.

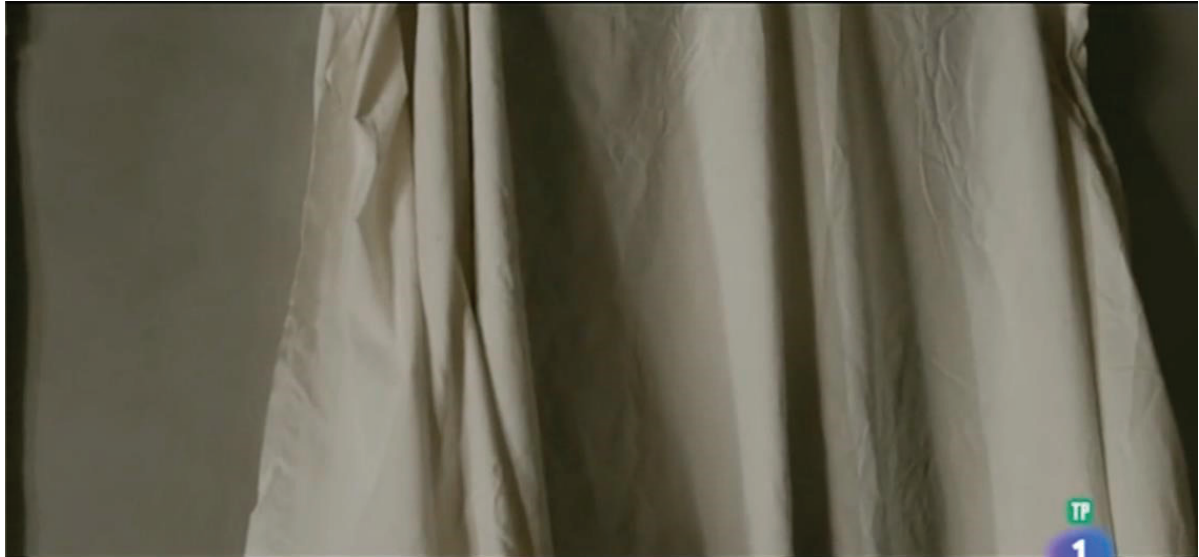


El cinerrador cambia de posición y se sitúa a su espalda, con un plano medio corto. Isabela, asustada, retrocede y, cuando se va a dar la vuelta, cuando, por fin, podemos observar el resultado de su envenenamiento, el cinerrador enfoca al cuerpo y a los pies de la joven, pero no a su cara. Casi parece dar la sensación de que, por respeto, el cinerrador bajase la vista para no hacerla sentir incómoda.



Un primer plano de sus estropeadas manos se sucede y, acto seguido, regresa a la espalda de la joven para seguirla hasta un espejo situado en alto; Isabela abandona el encuadre y se lleva a cabo un primer plano del espejo, cubierto por una sábana, lo que genera una gran tensión.





Cuando la tela roza el suelo, la imagen especular revela el desmejorado rostro de la joven mediante un plano en el que, poco a poco, se sitúa, de nuevo, detrás de ella para, así, seguir su estela, cuando, presa del horror, siente la necesidad de retroceder ante la aberración de la que es testigo. Es en este momento en el que aparece el narrador de la historia, Cervantes, y nos cuenta los hechos acontecidos, mientras que el cinerrador muestra a la joven, rendida en

el suelo, tapando su rostro, mientras se produce un paulatino desenfoque de campo con un fundido en negro como transición.



3. Conclusión

La española inglesa es un claro ejemplo de la calidad literaria de Miguel de Cervantes y de su capacidad para crear personajes y situaciones que muestran de manera realista la sociedad de la época. La novela, incluida en el compendio *Novelas ejemplares*, no solo presenta una crítica incisiva de la sociedad estamental y de sus males, como el matrimonio concertado o la servidumbre, sino que aborda temas complejos como el destino, la imposición o la superioridad de la virtud frente a la belleza. Si bien no es especialmente extensa, resulta sorprendente y, en ocasiones, abrumante la cantidad de información, sugerencias y detalles que copan de saber al inmerso lector. Es en el silencio ante las injusticias que experimentan los personajes en donde se lleva a cabo una crítica incisiva de la sociedad, delegada al encargado o encargada de llevar a cabo su lectura. Así opera el padre de la novela moderna.

El primer elemento a tener en cuenta, antes de profundizar en las conclusiones, es la forma en que la novela cervantina se plasma en la gran pantalla. La adaptación cinematográfica de una novela, como se ha visto a lo largo del trabajo, es un proceso complejo que requiere de una serie de consideraciones y decisiones creativas que pueden influir en el resultado final. En el caso de las adaptaciones de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, es fundamental tener en cuenta la relación entre el hipotexto narrativo y el hipertexto fílmico.

Cabe señalar que la adaptación cinematográfica de *La española inglesa* no se trata de una simple transcripción visual del texto original, sino que el director se permite ciertas licencias creativas (invención de escenas, diálogos, actitudes, cambios en el léxico y en el registro empleado por los personajes, etc.) para mejorar la narrativa y añadir nuevos elementos (nueva trama de Cervantes) que enriquezcan la trama. A pesar de ello, estas innovaciones no alteran la esencia de la obra de Cervantes y se integran perfectamente en la película.

Otro aspecto relevante es la capacidad de la película para capturar la atmósfera de la época en la que transcurre la obra, así como las costumbres, la vestimenta y las creencias de la

sociedad de la época. El director consigue plasmar de manera magistral la vida cotidiana del Siglo de Oro español, lo que da lugar a una obra sumamente rica y compleja en términos de su representación visual y su exploración de las temáticas sociales y culturales que Cervantes aborda en su novela.

Los personajes de *La española inglesa* son un punto fuerte tanto en la novela como en su adaptación cinematográfica. En la obra literaria, los personajes tienen una gran profundidad y Castillo ha sabido plasmar su personalidad y sus motivaciones en la pantalla. En cuanto al reparto de actores, se trata de una obra coral en la que cada personaje cuenta con una personalidad única y un papel, en mayor o menor medida, fundamental en la trama. El director consigue capturar la complejidad de los personajes y la profundidad de sus pensamientos, logrando que el espectador se identifique con ellos y se involucre emocionalmente en la historia. Además, los actores que interpretan a los personajes principales realizan un trabajo excepcional en la transmisión de las emociones y situaciones de sus respectivos personajes.

Es importante destacar la labor del director en la creación de los planos y las secuencias de la película. Castillo sabe caracterizar y dar protagonismo frente a la cámara a quien interviene en las escenas. El lenguaje visual empleado es una verdadera delicia para los amantes del cine y demuestra su gran experiencia cinematográfica y su amor por la literatura.

También es reseñable destacar la gran habilidad del director para llevar a cabo una adaptación que resulte comprensible para un público contemporáneo, sin desvirtuar en ningún momento la esencia de la obra original. Esto se debe en gran parte a su respeto por el texto de Cervantes y su conocimiento profundo de la literatura clásica española.

La trasposición cinematográfica de esta obra ha sido una tarea difícil, ya que se trata de plasmar en la pantalla un mundo tan complejo y lleno de detalles. Sin embargo, el resultado ha sido bastante satisfactorio, aunque no completamente fiel a la obra original. Es importante

destacar que, aunque se han añadido algunos elementos nuevos, el director ha respetado en gran medida las pinceladas cervantinas.

Así las cosas, la trasposición de *La española inglesa* es un ejemplo de cómo unir el talento de un gran escritor con el de un experimentado director para crear una obra de gran calidad. Marco A. Castillo logra capturar la esencia de la novela, la atmósfera del Siglo de Oro español y la complejidad de los personajes, todo ello sin caer en la mera repetición visual del texto original. Esta película es una obra de arte por sí misma, pero también sirve como una excelente herramienta para introducir a un público más amplio en la obra literaria de Cervantes.

Me gustaría finalizar, en forma de homenaje, del mismo modo en que Castillo concluye su filme, con un fragmento de la epístola cervantina a don Pedro Fernández Castro: “Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo ésta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir”.

4. Bibliografía

4.1. Bibliografía primaria

Cervantes, M. de (1613). *Novelas ejemplares*. Madrid: Iuan de la Cuesta.

Eds. Utilizadas: *Novelas ejemplares*, H. Sieber (Ed.) (1980). Madrid, Cátedra.

4.2. Bibliografía secundaria

Carmona, R (1996). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.

Jost, F. (2002). *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.

Montcher, F. (2011). “La española inglesa de Cervantes en su contexto historiográfico”. In *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos (pp. 617-628).

Paz Gago, J. M. (2004). “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. Método comparativo semiótico-textual”. UNED. *SIGNA* No. 13, pp. 199-232.

Paz Gago, J. M. (2010). “*Sleuth*. La meta-reescritura filmico-teatral. (Más sobre el método comparativo semiótico-textual)”. *Reescrituras filmicas: Nuevos territorios de la adaptación*, Pérez Bowie, J. A. Ed., Salamanca, Unive, pp. 177-190.

Remak, Henry H. (1961). "Comparative Literature, Its Definition and Function".

Comparative Literature: Method and Perspective. Eds. Newton P. StaJknecht, and Horst

Frenz. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois U.P. 3-37.