

# *El licenciado Rodaja* (Marías / Chic, 1973): una novela adaptada, una adaptación teatralizada\*

VICTORIA ARANDA ARRIBAS\*\*

## Resumen

Este artículo se cifra en el análisis de *El licenciado Rodaja* (1973), adaptación televisiva de *El licenciado Vidriera* de Miguel de Cervantes (*Novelas ejemplares*, 1613). Dentro del marco de los espacios dramáticos de Radio Televisión Española que gozaron de aplauso desde los años 60 hasta mediados de los 90, sondearé las transformaciones operadas en este mediometrage para la pequeña pantalla, que contó con guion de Miguel Marías y la dirección de Antonio Chic: 1) la reinterpretación del protagonista (Tomás Rodaja); y 2) la fusión de esta novela con recursos propios del teatro.

**Palabras clave:** *Ficciones; El licenciado Vidriera; Novelas ejemplares; adaptación televisiva; Cervantes; Miguel Marías; Antonio Chic.*

**Title:** *The Rodaja Licenciante* (Marías / Chic, 1973): an Adapted Novella, a Dramatized Adaptation

## Abstract

This article aims at analyzing *The Rodaja Licenciante* (1973), a television adaptation based on *The Vidriera Licenciante* (Miguel de Cervantes, *Exemplary Novels*, 1613). Within the context of the successful dramatic programs aired on Radio Televisión Española from the '60s to the '90s, I will examine the transformations executed on this medium length-film, directed by Antonio Chic whose script was written by Miguel Marías: 1) the hero's (Tomás Rodaja) reinterpretation; and 2) the fusion between this novel and dramatic techniques.

\* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII. Estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P).

\*\* Universidad de Córdoba. [imberetumbra@gmail.com](mailto:imberetumbra@gmail.com) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2913-3918>.

**Keywords:** *Ficciones*; *The Vidriera Licenciata*; *Exemplary Novels*; TV Adaptation; Cervantes; Miguel Marías; Antonio Chic.

### Cómo citar este artículo / Citation

Aranda Arribas, Victoria. 2020. «*El licenciado Rodaja* (Marías / Chic, 1973): una novela adaptada, una adaptación teatralizada». *Anales Cervantinos* 52: 197-225, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2020.008>.

Dentro del corpus de adaptaciones basadas en las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes ha habido dos etapas que se revelan de veras fecundas. En primer lugar, a principios del siglo XX el cine aún buscaba legitimarse como arte, y uno de los medios que le sirvieron de trampolín fueron las letras barrocas. No en vano, en los albores del invento de los Lumière proliferaron las *Gitanillas*<sup>1</sup>, por aquel entonces –y continúa siéndolo– la más versionada de las doce historias del autor del *Quijote*. Pero conviene rescatar asimismo una segunda (y dichosa) edad de oro entre los años 60 y 80 de la pasada centuria, si bien esta vez no en la pantalla grande sino en la pequeña. Televisión Española emitió durante aquellas décadas una notable variedad de espacios orientados a toda la familia. Y en su agenda de entretenimiento se contaba la propicia tarea de ensanchar la cultura; por ello, las series inspiradas en obras literarias representaron una lucrativa baza.

Si *La gitanilla* disfruta hoy del primer puesto en el podio de las transposiciones<sup>2</sup>, gracias a la televisión, y a diferencia de lo que ocurría en la colección cervantina, a uno y otro lado la flanquean *La ilustre fregona*<sup>3</sup> y *El licenciado Vidriera*. Por ese orden. De esta última se han acometido ya un total de cuatro adaptaciones: la primera, dirigida por Gerardo N. Miró y escrita por Eloy de la Iglesia, se vio en 1964 dentro del programa sabatino *Nuestro ami-*

1. En la época del mudo, se llegaron a rodar *La gitanilla* (Adriá Gual, 1914), *La gitana blanca* (Ricard de Baños, 1919), *La gitanilla* (André Hugon, 1924) y *The Bohemian Girl* (Harley Knoles, 1922). Esta última, inspirada en la ópera de Balfe, tendría un *remake* sonoro gracias a los muy populares Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco): *The Bohemian Girl* (James W. Horne, Charley Rogers, 1938). En 1940, el madrileño Fernando Delgado de Lara realizó la última versión de la primera de las *Novelas ejemplares*; y habría que esperar hasta 1970 para el estreno del capítulo *La gitanilla*, dirigido por Gabriel Ibáñez, dentro del espacio *Novela*, auspiciado por TVE. Me ocupó de todas ellas en un par de trabajos en curso.

2. Según Sergio Wolf, el concepto de «transposición» es más adecuado que el de «adaptación» porque «designa la idea de traslado, [...] pero pensando en otro registro o sistema» (2001, 15-16). En el minuto 01:06 se denomina «adaptación libre» al *Licenciado Rodaja* de Marías/Chic.

3. Citaremos, entre las cinematográficas, *La ilustre fregona* (Armando Pou, 1927) (véase Aranda Arribas 2017) y *La ilustre fregona* (Francisco Carrillo, 1926), de la cual solo se ha salvado el guion. El resto fueron televisivas: *La ilustre fregona* (Carlos Muñoz, 1963), *La ilustre fregona* (Luis Sánchez Enciso, 1973) y *La ilustre fregona* (1978) de Gabriel Ibáñez, dentro de la serie *Novela*, para la que Manuel Aguado dirigiría una *Gitanilla*. Y añádanse las dos adaptaciones a partir de su selección teatral y luego zarzuelera, *El huésped del sevillano*: la dirigida por Enrique del Campo (Méjico/España, 1939) y la producida por TVE y rodada por Juan de Orduña (1969).

go el libro, destinado al público infantil, y no se ha conservado<sup>4</sup>. La segunda, *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966), es una actualización, ambientada en los Estados Unidos, de la peripecia de Tomás Rodaja, y formaría parte del espacio *Novela*<sup>5</sup>. La tercera, que analizaremos enseguida, justifica nuestro artículo; mientras que la cuarta y última se estrenó como un episodio de *Los libros* (1974) y fue rodada por Jesús Fernández Santos, que acudió tanto al texto de Cervantes como a un cuento escrito por José Martínez Ruiz: *El licenciado Vidriera visto por Azorín* (1915)<sup>6</sup>.

Por lo que atañe a dicho surtido de emisiones, a las que se adscribieron no pocas de las *Ejemplares*, hay que distinguir varios subgrupos, entre los que destaca el teatro televisado. Y el primer hito que nos viene a la memoria es *Estudio 1* (que empezó como *Fila 0* y cambiaría su nombre por *Primera fila*), todo un fenómeno que divulgó más de 500 piezas dramáticas entre 1965 y 1984<sup>7</sup>. Pero también hubo otros que siguieron su estela e incluso compartieron parrilla: la ya citada *Novela*, *Hora 11* (1968-1974), *Teatro de siempre* (1966-1972) o *Teatro breve* (1966-1981). He aquí solo un puñado de aquellas propuestas<sup>8</sup>, en cuyo seno se incluiría la que nos traemos entre manos: *Ficciones* (1973-1974). Serie de acusado cuño literario, es sin embargo de las que menos fortuna ha tenido: se hace difícil recabar noticias al respecto, y sus capítulos, excepción hecha de *El licenciado Rodaja*, no constan en la web de RTVE. Parece, asimismo, que esta versión personificó una rareza en el interior de un proyecto nada (o escasamente) inclinado al Barroco. Sobre todo ello volveremos más tarde; antes creemos necesario profundizar en el formato al que se vincula.

4. Poco más se sabe de este programa: «[Eloy de la Iglesia] signe le script d'une trentaine d'épisodes qui seront réalisés à Barcelone dans les studios de Miramar et diffusés entre le 2 mai 1964 et le 2 janvier 1965. Il s'agit de l'adaptation de contes (*El mago de Oz*, *Coralina la doncella del mar*, *El leñador y la muerte*...), de biographies romancées de personnages célèbres (*Se llamaba Cristóbal Colón*, *Guillermo Tell*, *El doctor Fleming ha visto amanecer*...) ou encore d'adaptation d'extraits de chefs d'oeuvre de la littérature [...] universelle (*El licenciado Vidriera*, *La vida y el sueño de Segismundo*, *Un príncipe llamado Hamlet*...). Trois de ces contes serviront de base à son premier long-métrage réalisé en 1966» (Montero, Laureano. 2014. *Le cinéma d'Eloy de la Iglesia: marginalité et transgression*. Borgoña: Universidad [tesis doctoral]: 36-37).

5. Antes llamado *Novela del lunes*, *Novela* fue un espacio dramático de TVE que se emitió de lunes a viernes desde 1962 hasta 1979. Cada semana se proyectaba un relato, dividido en cinco capítulos de 30 minutos. Véase <[http://www.rtve.es/tve/50\\_aniversario/decada\\_70\\_50años.htm](http://www.rtve.es/tve/50_aniversario/decada_70_50años.htm)>.

6. *Los libros* (1974-1977) fue el programa literario más exitoso de los participados por TVE. Alcanzó tres temporadas y fue creado por Fernández Santos, quien también dirigió algunos episodios, como la citada adaptación cervantina. Véase Fernández Fernández (2010).

7. El *Internet Movie Database* (IMDb) registra un total de 546: <<https://www.imdb.com/title/tt0415421/>>.

8. Todos eran programas de corte parecido y, en parte, compartieron períodos de emisión. Las diferencias obedecían a cuestiones solo temáticas: *Hora 11* adaptaba obras que nunca antes habían sido traducidas al lenguaje audiovisual; *Teatro de siempre* popularizaba dramas clásicos –y, poco después, los de la Edad de Oro– frente al dominio de textos contemporáneos en *Estudio 1*. Véanse: <<https://www.imdb.com/title/tt0451589/>> y <[https://www.imdb.com/title/tt0451590/?ref\\_=nv\\_sr\\_1?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0451590/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1)>.

## 1. PARA UNA POÉTICA DEL TELEDRAMA

Es curioso que, al margen de la relación de amor-odio que el teatro y el cine trabaron a lo largo del siglo XX, la televisión se hermanara tan aparentemente bien con las tablas. De hecho, sorprende la acogida que esta modalidad de emisiones tuvo entre el público. Se trata de un formato nunca visto hasta entonces y que, fruto de su hibridez, precisa todavía hoy de un examen que nos ayude a deducir sus implicaciones genéricas. La elaboración, pues, de una suerte de “poética” –por así llamarla– nos hará entender mejor ciertos aspectos de la obra que nos ocupa<sup>9</sup>.

Para empezar, pasaremos revista a los tipos de «teleteatro» que producía TVE. De acuerdo con Espín Templado (2002, 562-563), diferenciaremos entre: a) teatro televisado desde un local escénico; b) teatro grabado en plató, que «posee una intencionalidad narrativa manifiesta» (563); y c) teatro en pantalla plana, que «desarrolla el lenguaje [...] filmico en toda su potencialidad, acomodando a él la puesta en escena y no al contrario» (563). *El licenciado Rodaja* (1973) de Antonio Chic pertenece al segundo grupo; lo que supone que no discurremos sobre una obra fijada por la cámara sin más, aun presentando rasgos claramente teatrales. La cinta del catalán no se limita a un solo plano lejano y estático con pocas aproximaciones en plano medio, o en primer plano, para dar protagonismo al personaje que se halla en posesión de la palabra. En su lugar, esta adaptación se vale del montaje como recurso significativo y la cámara es activa, se deja notar: no se limita a la condición de simple camuflaje de la mirada del público. En esta clase de películas «los que se movían no eran los personajes delante de la cámara, sino que era esta la que escrutaba los rostros y actitudes, la que penetraba en el campo de los actores, la que rompía las distancias. Desapareció, [en fin], el concepto de la televisión frontal» (Baget Herms, *apud* Utrera 2003, 18). Aunque no siempre fue así, pues solo en una fase avanzada de los dramáticos de TVE «el texto teatral, tan poco televisivo y que tantos quebraderos de cabeza daba, dejó de ser intocable [para] [...] elaborar, a partir de él, un guion» (López Mozo 2002, 166).

Nos detendremos siquiera unas líneas en varios trabajos que han abordado la relación entre el teatro y el cine, pues, como decimos, ese diálogo tiene bastantes cosas en común con aquel otro que el primero de estos medios entabló con la televisión<sup>10</sup>. En buena lógica, no resulta azaroso que

se [haya] puesto de manifiesto, como siempre se ha hecho con el beneficio que supuso el teatro para el cine, la oportunidad del teatro para la televisión, su papel en el desarrollo de un lenguaje televisivo en favor de una cobertura de programación que el teatro hizo a la televisión en España cuando esa aún no estaba desarrollada como hoy la conocemos (Guarinos 2003, 73).

9. Creemos que aún está por hacer un sondeo exhaustivo de este género en clave teórica, aunque se hayan ensayado tanto modelos de análisis (Espín Templado 2002; Cremades Salvador 2008) como oportunas reflexiones pragmáticas (Vázquez Medel 2002).

10. Véase al respecto Hueso Montón (2001, 52).

Y tampoco olvidemos que participa del mismo lenguaje que el séptimo arte. Por consiguiente, distingamos ya una primera clave que enfrenta –y de modo casi absoluto– al cinematógrafo con las tablas: sus contextos de recepción. Según Cornago Bernal (2001, 64), «la mirada del espectador se revela como el elemento [decisivo] del milagro teatral; sin su participación no existe el teatro, por más que los comediantes se esmeren en la representación». En cambio, y de acuerdo con Walter Benjamin, la interpretación del actor de cine

está sometida [...] a una serie de *tests* ópticos. Y esta es la primera consecuencia de que su trabajo se exhiba por medio de un mecanismo. La segunda [...] estriba en que este actor, puesto que no es él mismo quien presenta a los espectadores su ejecución, se ve mermado en la posibilidad, reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función. El espectador se encuentra pues en la actitud del experto que emite un dictamen sin que para ello les estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista (*apud* Gutiérrez Carbajo 2013, 151).

También Mamet (2011, 24-48) garantizó la relevancia de la audiencia directa en el teatro, y lo hizo con palabras tan sensatas como retadoras:

Es el público quien nos enseña interpretación y [...] quien nos enseña a escribir y a dirigir. [...] La mayor parte de la belleza y de la felicidad del teatro es la comunión con el público. El público acude a ver el espectáculo dispuesto a responder como una unidad comunal. Vienen dispuestos (y expectantes) a ser sorprendidos y encantados.

Luego el vínculo entre el teatro y su auditorio es mucho más decisivo que en ningún otro ámbito. Esto conecta en parte con el hecho de que las tablas han venido favoreciendo desde sus orígenes cierto carácter de rito y de espiritualidad. Salvo ejemplos rarísimos, que los habrá, nadie puede ver una obra de forma aislada, a diferencia de lo que ocurre con las películas. Incluso cuando las proyecciones del cine estaban aún reservadas a las salas de butacas, el visionado de un filme conllevaba una individualidad que escapa a la pieza dramática. Dentro del teatro, el *hic et nunc* y la ubicación de los espectadores en un mismo recinto crean una impresión de comunidad tanto entre estos mismos sujetos del público como entre el citado auditorio y los actores. Los apartes y otras formas de interacción con el respetable vienen a confirmar dicha creencia.

En definitiva, la acción dramática surge «del carácter de los personajes, una cualidad que, de puro humano, se [contrapone] [...] al carácter mecánico del film» (Dougherty 2001, 15). Un carácter, este último, nada baladí por cierto, ya que el cine guarda sus propios misterios y nos brinda prodigios particulares.

Entendemos que la recepción del objeto televisivo se sitúa en un punto a mitad de camino entre los dos anteriores. Existe la posibilidad de disfrutar de

este medio en el plácido retiro de nuestro salón, o bien acompañados por amigos y familiares con los que comentar el programa de turno. El nexos que se crea entre los receptores difiere, pues, del que se generaba cuando nos sentábamos frente a un escenario. Es cierto que no posee la misma fuerza, pero sí una mayor dosis de colectividad que la que emana de una sala de cine. Dicho sentido de pertenencia al grupo incluso se dilata al ver una transmisión en directo. En ese caso, no compartimos ya el espacio, como ocurría en el teatro, pero sí que se genera una alianza basada en la simultaneidad; esto es, entre lo que le sucede al espectador en su casa y lo que está viendo –al tiempo que otros miles, con los que también se tienden lazos– a través de la pantalla, transportándose así a un lugar real que ya no es el suyo, pero que existe, tal cual, en un presente más absoluto si cabe y diríase que casi ubicuo. En otras palabras, no hay *hic*, pero sí *nunc*. Pues bien, quizá sea este hermanamiento entre el contexto de recepción del teatro y la puramente televisiva el que ha invitado a difundir numerosas obras a través de UHF. Nunca fue así en el séptimo arte.

En segundo lugar, no se nos escapa que si el cinematógrafo hundía sus raíces en la verosimilitud, el teatro, al menos hasta mediados del siglo XX, basó sus formas en el artificio. De nuevo lo explica Cornago Bernal:

La ilusión acartonada y de ingenuo artificio en muchos casos de la que el primer cine todavía guardaba algunas trazas, adquiriría una condición mágica de tipo muy diferente a la ilusión de la imagen virtual, basada en la verosimilitud de lo extraordinario –justo el efecto contrario al del teatro–, y su aparente copia directa e indiscutible de la realidad... (2001, 70-71).

De igual forma, la cercanía de la cámara convierte en gratuita la gesticulación hiperbólica y el recitado grandilocuente, lo que permite a su vez una mayor naturalidad que favorece y subraya la verosimilitud<sup>11</sup>. Se entiende, por fin, que, dada la presencia del objetivo en el teleteatro, las formas de la representación tendrían que asemejarse más a las del producto cinematográfico. Como veremos, no es el caso de *El licenciado Rodaja*.

Una cosa queda ya clara: la factura teatral adoptada por TVE se debía al ahorro, pero sus creativos no supieron conjugar la carpintería de las escenas con la “verdad” que les permitía el uso de la lente. O quizá, al batirse el cobre con formas de arte más que distintas –y hasta opuestas en algunas de sus pautas–, esa alianza resultaba del todo disonante. De cualquier modo, pocas veces el matrimonio entre el teatro y la televisión parece haber alcanzado resultados venturosos<sup>12</sup>. Tal vez el principal mérito de aquellos dramaturgos-cineastas estribe en que sortearon sus “lagunas” para conservar la fi-

11. Véase Pérez Bowie (2001, 318).

12. Cabe destacar, sin embargo, las versiones de *Doce hombres sin piedad* (Gustavo Pérez Puig) o *Muerte de un viajante* (Pedro Amalio López) (vid. Rodríguez Merchán 2014), y algunas realizaciones de otros grandes nombres de nuestro cine, como Miguel Picazo, Josefina Molina, Pilar Miró o Claudio Guerín (vid. Utrera 2003 y Bernad 2017).

delidad del público durante varias décadas. Un público, todo hay que decirlo, heredero de los radiodramas<sup>13</sup> y que carecía de otras opciones televisivas.

## 2. LOS NOMBRES TRAS LA FICCIÓN

Veamos cómo dicha estética se plasmó en *El licenciado Rodaja*. El capítulo 34 de *Ficciones* fue emitido el 9 de junio de 1973. La dirección recayó sobre Antonio Chic (Barcelona, 1932-2016) y del guion se haría cargo el agudo crítico y economista Miguel Mariás<sup>14</sup>. Chic había ganado crédito ya como director de teatro y menudeó por los espacios dramáticos de la televisión nacional durante la segunda mitad del siglo pasado<sup>15</sup>. En 1957 estrenó en el teatro Alexis de Barcelona su primer éxito: *Los blancos dientes del perro*, de Eduard Criado, al alimón con Francisco de A. Toboso<sup>16</sup>. A partir de entonces, su labor no se interrumpiría hasta el año 1971, que parece ser el último en que llevó una pieza a las tablas: *Exiliados* (1915), de James Joyce. En la televisión, su firma asoma en emisiones tales como *El teatro*, *Novela*, *Cuentos y leyendas* y en otras consagradas a la cultura catalana, verbigracia *Lletres catalanes*, *Teatro catalán* (para la que rodó catorce episodios) o *Amor, salut i feina*<sup>17</sup>. En *Ficciones* se encargó de al menos otros dos capítulos: *La hija de Rappacini* (1972) y *Pillos, campesinos y tambores* (1974).

No disponemos de más noticias acerca de este director, fallecido en 2016, pero su nombre figura entre los creadores de una nueva escuela catalana de teatro, definida por su espíritu innovador. Vilches de Frutos (1998, 10) informa de que, tras la Guerra Civil, triunfó en España un teatro comercial y solo algunos pequeños grupos independientes conservaron ideas y formas más rompedoras:

As well as Rivas Cherif's group created in the Dueso Prison, there were other directors leading independent groups: José Luis Alonso, Carmen Troitiño, Alfonso Sastre [...], Antonio Chic and Gustavo Pérez Puig amongst others [...]. These groups supported the social and political function of theatre, rejecting the existing attitude in Spain [...]. They worked with Craig, Reinhardt and Brecht's techniques: embracing small scenes, the use of a

13. López Mozo (2002, 158) recuerda cómo al principio la pequeña pantalla no era considerada más que «una especie de versión actualizada de la radio [...]». La incorporación del teatro fue muy importante para romper esa vinculación [...] y abrió insospechados horizontes al nuevo medio de expresión, contribuyendo a dotarle de un nuevo lenguaje. Por su parte, el teatro ganó que el repertorio dramático universal entrara en miles de hogares españoles...».

14. Le agradecemos su ayuda y los utilísimos materiales que nos ha facilitado para este artículo.

15. No siempre filmaba dramáticos. Por ejemplo, el capítulo *Maese Pérez, el organista* (1976), que rodó para *Cuentos y leyendas*, basado en la famosa leyenda de Bécquer, es un episodio televisivo al uso.

16. De esta obra hay una versión televisiva rodada en 1969 por Juan Manuel Soriano, con guion del propio Eduard Criado.

17. <<https://www.imdb.com/name/nm0157163/>>.

narrator's voice, the fragmentary mixture of past and present, cinematic methods and the introduction of the author himself as a character (*ibid.*).

Casi todos estos recursos y modelos –lo veremos luego– pueden rastrear-se en *El licenciado Rodaja*. Vaya por delante, eso sí, que la de Chic no es una versión clásica ni vicaria de *El licenciado Vidriera*. De hecho, «los espacios *Teatro de siempre*, *Ficciones* y, especialmente, *Hora 11* se convirtieron en laboratorios de experimentación donde importantes realizadores dirigieron las obras más arriesgadas de su carrera» (Guarinos 2010, 113). Según Fernández Fernández (2010, 373-374), los rasgos que marcaron dicha empresa fueron «el [creciente] predominio de lo fantástico y de [los] guiones originales para esa serie de autores poco conocidos».

Por aquellos días, un todavía bisoño Marías, que contaba apenas veintiséis años, comenzó a escribir guiones para la tele, lo que le mantendría ocupado durante cerca de un lustro. Además, el futuro director de la Filmoteca Española (bienio 1986-1988) venía colaborando desde 1966 en las revistas *Dirigido por* y *Cahiers du cinéma*. Su trabajo como guionista se dejará ver sobre todo en *Ficciones*<sup>18</sup>, pero también en *Los libros*, para la que concibió un episodio dedicado a Juan Ramón Jiménez (*Platero y yo*, 1976).

Sin embargo, hoy resulta imposible saber qué ingredientes de la cinta de Chic son atribuibles a su director, cuáles al guionista o bien a agentes externos. Según explica Miguel Marías en la entrevista que amablemente nos ha concedido, no llegaba a haber comunicación entre guionista y realizador; sin orillar que la censura imperante en los setenta transformaba con frecuencia las ideas de los escritores:

... casi siempre la realización no tenía nada que ver con (o hacía justo lo contrario de) lo que yo había escrito y explicado en una especie de “memoria” adjunta que solía entregar junto al guion. [...] Como solía haber cambios, TVE me decía siempre que no registrara mi original, que esperase a que me diesen una copia del definitivo para registrarlo en la SGAE, cosa que a menudo se retrasaba tres o más meses. Debido a las irregularidades habituales desde siempre en la SGAE, pronto dejé de registrarlos y renuncié a cobrar la miseria que pagaban finalmente –tras múltiples descuentos raros– a lo que se emitía por la 2.<sup>a</sup> cadena, entonces llamada UHF, ahora La 2.

*Ficciones* empezó a programarse en la segunda cadena en 1973 y terminó en 1974<sup>19</sup>, en paralelo a otras iniciativas de tema literario que disfrutaban de más medios y se reservaban para la Primera (*Los libros*, *Cuentos y leyendas*, *El pícaro*)<sup>20</sup>. Según Fernández Fernández (2010, 374), «durante 1973 se emi-

18. IMDb incluye un registro parcial de los capítulos estrenados en *Ficciones*, y en ninguno de ellos figura Marías como guionista. Sin embargo, según él mismo atestigua, escribió más de diez, basados en obras de José de Castro y Serrano, O'Henry, Dickens, Melville, Balzac, etc.

19. Fernández Fernández (2010, 374) añade que el programa volvió a emitirse en 1981, pero esta vez con guiones originales y no adaptados de la literatura.

20. Sobre *El pícaro* (1974-1975) de Fernando Fernán-Gómez, véase España Arjona (2017).

tió los sábados a las 22.30, con una duración algo menor de los sesenta minutos, mientras que en 1974 cambió a los lunes a las 23.00». A lo largo del primer año se proyectaron 51 capítulos, mientras que el número descendería a 43 en 1974. En buena medida, «*Ficciones* fue durante varias temporadas el equivalente narrativo del espacio teatral *Hora 11*, con el que coincidió en la segunda cadena, pues ambos recreaban mayoritariamente obras breves de autores consagrados de la literatura universal» (Fernández Fernández 2010, 374). Empero, es recordado –por los pocos que lo recuerdan– como uno más en la copiosa nómina de «dramáticos» de la cadena estatal<sup>21</sup>. Frente a la falta de noticias acerca de esta serie y a la pérdida casi absoluta de los episodios, no queda claro si las emisiones consistían exclusivamente en teatro grabado o no. Mariás afirma que

tal vez fuera así en bastantes casos, porque las dirigieran a veces los mismos directores y porque el formato –unos 50 minutos, pocos personajes, pocos decorados, en general de interiores, el vestuario de Cornejo, los actores acostumbrados y a menudo inadecuados– les daban el mismo aire. Sin embargo, tanto *Ficciones* como *Los libros* estaban en ocasiones encomendados a guionistas y directores ni teatrales, ni habituales en la casa.

Así las cosas, parece que los capítulos de *Ficciones* se hacían como rosquillas en sartén. Esto es comprensible si atendemos a la alta cifra de producciones dramáticas que RTVE emitía por aquellas calendas: en ocasiones superaba los dos programas diarios. Eran productos baratos, de contenido cultural y de interés para el público de la época, aunque más de una y de dos veces se vieran mermados por la falta de originalidad y de reposo. En consecuencia, respecto a los ocho o quizá diez guiones que firmó para la tele, Mariás ultima que «solo de dos no me sentí frustrado o indignado por los resultados».

### 3. UN N(H)OMBRE NUEVO: *EL LICENCIADO RODAJA*

Como paso previo al análisis, ofreceremos un breve resumen de la quinta de las *Novelas ejemplares*: a orillas del Tormes, dos estudiantes de Salamanca se topan con un muchacho que dormía debajo de un árbol<sup>22</sup>. Dice llamarse Tomás Rodaja y busca amos a quienes servir a cambio de estudios, con vistas a ganar fama por medio de las letras. Ambos lo acogen y, andando el tiempo, el mozo se licenciará con honores. Antes, hace un viaje por Italia y Flandes en compañía del capitán Valdivia. Queda convencido allí de que las

21. Por ejemplo, Bernad (2017, 29) recoge que «los programas *Teatro de la televisión*, *Fila Cero*, *Gran Teatro*, *Estudio 1*, serían los espacios que aparecen dentro de los dramáticos teatrales en la Primera Cadena entre 1956 y 1975. La Segunda Cadena también emitiría programas de éxito, como *Teatro de siempre*, *Teatro breve*, *Hora Once* y *Ficciones*».

22. En la película, Tomás interactúa brevemente con un tercero que atiende por «don Miguel». ¿Un trasunto de Cervantes?

armas no están hechas para él y, a su vuelta, se cita con una dama que había fatigado la misma geografía. Loca por ganarse sus favores, y ante la rara desgana del protagonista, decide suministrarle una poción dentro de un membrillo. Cuando el pobre Rodaja lo come, queda inconsciente durante semanas y, al despertar, afirma estar hecho de vidrio, por lo que evita todo contacto. Su locura parece haberle otorgado también una formidable sabiduría que cristalizará en el rosario de apotegmas que ocupan la parte central del texto.

Finalmente, un fraile jerónimo cura al licenciado, que, desde entonces, adoptará el nombre de «Tomás Rueda». Y he aquí el oxímoron: aunque el héroe conserva la agudeza de su periodo demente, se verá obligado a tomar de nuevo las armas, volver a los Países Bajos y dejar en suelo flamenco rica memoria de sí, pues sus consejos, ahora sin las oportunas dosis de excentricismo y bufonería, han dejado de interesar a los que antes se reían de él, al tiempo que lo admiraban.

La estructura de *El licenciado Vidriera* ha causado no pocos dolores de cabeza a los cervantistas. Es verdad, en efecto, que no hablamos de una novelita al uso, y hasta se diría que llama la atención al carearla con sus once hermanas. El principal distingo es la parquedad de una historia que se asienta en *dicta (sin facta) memorabilia*<sup>23</sup>. Tanto es así que, desde que Menéndez Pelayo lo proclamara en sus *Orígenes de la novela* (1905-1915), durante un siglo el relato se ha venido juzgando como una excusa para que Cervantes diera rienda suelta a su inventario de máximas y agudezas, «regateándole incluso el título de novela» (García López 1994, 601). De ahí que uno de los apuros a la hora de llevarla a la pantalla fuera precisamente que el filme se quedase en un pobre recital de moralejas:

*El licenciado Vidriera* no puede ser adaptado a televisión al pie de la letra, [...] ya que, pese a ser llamada «novela ejemplar», tiene muy poco de «novela» y es, en cambio, mucho más un apólogo moral. Por eso, lo que yo he hecho, en realidad, es inventarme un cuento inspirado en *El licenciado Vidriera* de Cervantes (Marías, *Ya*, 06/06/1973).

En virtud de esta premisa, la versión de Marías/Chic no se plegó al relato de Cervantes. Cabría preguntarse, pues, en qué reside su novedad, que, paradójicamente, apenas pervierte el muy inseguro mandamiento de la «fidelidad», tan resbaladizo como un cangrejo cocido:

La fidelidad a la obra original es solo una ilusión, porque no es posible saber en qué consiste esa fidelidad, frente a las infinitas dimensiones de la obra de un genio o simplemente de un gran autor. Ni ese autor es capaz de saber qué es su obra, en su plena dimensión, alcance y significado; menos

23. Frank P. Casa (1964, 246) demostró a las claras la coherencia textual de la novela, la cual «far from being a series of disconnected episodes, [...] the aphorisms are not only the fruits of such experiences but also the expression of his ambitions».

aún lo será en el futuro, para los hombres y la sociedad de siglos después (Villegas López 1973, 77).

En consecuencia, no conocemos a ciencia cierta a qué nos referimos cuando se dice que una película es fiel al libro que transpone, o si estamos usando este término con propiedad. En este caso, se deduce que Mariás advierte de antemano que su reescritura de *El licenciado Vidriera* no se ciñó del todo a la narración cervantina, aun respetándola en lo sustancial:

*El licenciado Vidriera* es en parte cómica y en parte sentenciosa. Lo que ocurre es que en este guion para *Ficciones* lo que se conserva más es la idea principal, la de la locura de Tomás Rodaja –trágica para él, ridícula y grotesca para los demás– y se ha reducido al máximo el lado sentencioso, con lo que la historia ha ganado en ingenio y en diversión (*Ya*, 06/06/1973).

Procede ya examinar las transformaciones que Chic operó sobre el modelo y en qué medida brinda nuevas lecturas de ese “oráculo de cristal” ideado por Cervantes. Más aún si se estima que «*El licenciado Vidriera* virtually demands and determines an ingenious interpretation» (Clamurro 1997, 125). Mariás hubo de potenciar la primera parte de su guion, presentándonos una historia más jocosa y, sobre todo, más dinámica. Hay que aplaudirle –por las dificultades escénicas que entraña– el hecho de que el *tour* a lo largo y ancho de Italia aparezca en el telefilme puesto en boca de Valdivia; previo, pues, a su realización por parte de Rodaja. Se trata, en fin, de una experiencia previa que ya posee el capitán y que, a no tardar mucho, también disfrutará (pero *in absentia*) el protagonista.

El núcleo del texto original –los apotegmas– se ve reducido aquí a dos minutos de metraje que recrean la verbosa locura de Vidriera<sup>24</sup>. Luego el potencial del cuento cervantino como obra de naturaleza filosófica –el figurón cínico-nihilista– se condensa en pocos planos. Sondaremos asimismo cómo Mariás engordó la novela y la técnica adoptada para el desarrollo de los personajes. El orden de los hechos también es distinto al del relato, pues el guionista (¿o el director?) dio al traste con la linealidad temporal<sup>25</sup>:

1) La trama comienza *in medias res*, con el protagonista vituperado por un coro de campesinos que lo acompañarán durante los 50 minutos del metraje.

2) A partir de aquí, la memoria de Vidriera nos conduce al inicio de su peripecia: el encuentro con los jóvenes estudiantes –y futuros amos– ya no en las orillas del Tormes, sino en un pajar<sup>26</sup>.

24. Lo mismo ocurre en la adaptación de Jesús Fernández Santos, que tomaría el trasfondo de la reescritura de Azorín y algunos de los diálogos de *El coloquio de los perros* como pilares narrativos. Véase Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2018, 181-184). Sorprende en el filme de Chic el poco uso de la palabra por el facundo Vidriera, silenciado por diálogos en sordina o machacones cortes musicales.

25. El diario *Ya* (06/06/1973) afirma que la historia «está contada a base de secuencias, con un ritmo y un aire muy de “romance de ciegos”».

26. Podría interpretarse el pajar como una suerte de satélite anticipador de la trama: el muchacho que comienza durmiendo allí como pícaro, exigirá dormir de nuevo en aquel mismo lugar, ya como

3) Nada se nos cuenta de su etapa formativa, pues la siguiente escena informa de su conocimiento del capitán Valdivia, que lo llevará consigo a Italia y Flandes<sup>27</sup>.

4) Otra elipsis nos traslada al salón de la dama que le hará perder el juicio. En el filme de Marías/Chic atiende por doña Sol. Del proceso de enamoramiento de esta pasaremos al del envenenamiento de aquel; y tras la ingesta del brebaje que lo hará desfallecer,

5) regresamos a la primera escena y comienza el rosario de apotegmas. Una campesina que le pregunta al licenciado por sus desgracias remite a

6) la continuación de su historia –cuando despierta creyéndose de cristal– y se narran tanto su locura como su sanación gracias a fray José de Justos.

7) Una última visita a la casa de doña Sol, con Tomás ya cuerdo, sirve de puente a una nueva secuencia junto a la ‘campesina-narrataria’. Esta vez en un mesón, pone el punto final al capítulo, antes de que el ahora Rueda emprenda su definitivo viaje a Flandes.

Aclarada la estructura, lo primero que llama la atención es el cambio de título. Como indicó Sánchez Noriega (2000, 82),

el título tiene interés específico [en cualquier adaptación] porque [...] será determinante si se conserva el del relato literario –y por tanto el filme se presenta como deudor de aquél– o, por el contrario, se modifica en todo [...] o en parte [...], lo que puede servir para marcar cierta distancia, aunque también se haga por cuestiones comerciales.

No estamos de acuerdo en lo relativo a la supuesta fiabilidad de dichas secuelas. Bastará comparar un título infiel a la historia original, como es *The Innocents* (Jack Clayton, 1961) respecto a la novela corta *The Turn of the Screw* (*Otra vuelta de tuerca*) de Henry James, y el filme español homónimo (Eloy de la Iglesia, 1985), bastante más alejado de su modelo que la adaptación británica<sup>28</sup>. Con todo, no negaremos que en *El licenciado Rodaja* la mudanza nominal (*Vidriera* vs *Rodaja*) ofrece pistas capitales.

Marías no se limitó a un simple cambio de título, ya que apuesta por un sintagma –y por un nombre– que Cervantes nunca llegó a combinar<sup>29</sup>. Recordemos que la polionomía y los juegos onomásticos abundan en la prosa del

loco, un poco más adelante. Se suprime así el guiño cervantino al libro fundador de la picaresca, el *Lazarillo de Tormes* (1554); elipsis que será parcialmente colmada poco después. Don Lope, tras oír que Tomás se ha colado en la venta a espaldas del mesonero, exclama: «¡Es pícaro el mozuelo!» (06:50). Ahora bien, ¿no será esta recurrencia del pajar un gesto actoral del “Vidriera televisivo”? ¿No se trataría más bien de que su locura será aquí fingida y se burlaba de aquellos que lo tachan de intelectual y de majadero? La ecuación, a partir de la duplicación escénica del pajar, sería: 1.º *Rodaja* (pícaro) = *Vidriera* (loco); 2.º el pícaro juega a hacerse el loco.

27. *Sensu stricto*, casi no se habla aquí de Flandes; y también se ha eliminado la jocosa alusión a Treviano, Candia y Soma, localidades italianas famosas por la calidad de sus vinos.

28. Véase Pardo García (2010).

29. Si bien, paradójicamente, el héroe nunca será apelado dentro de la trama como «Licenciado Rodaja».

manco de Lepanto<sup>30</sup> e incluso «se adivina la delectación que el gran artista experimenta en el acto mismo de crearlos» (García Lorca 1965, 159). No en balde, en la quinta de las *Novelas ejemplares* los tres nombres que recibe el protagonista tienen un sentido: la diferenciación de sus tres fases vitales. Así, Tomás se apellida Rodaja, de forma provisoria, durante su etapa formativa y de «adquisición del saber intelectual» (Avalle-Arce 1961, 62), incluyendo su ciclo universitario y el viaje por Italia. Después del envenenamiento, se convertirá en el licenciado Vidriera, en el que «solo permanece de su antiguo ser su saber acumulado, [pero] su propia realidad sufriente es un misterio que [...] no puede descifrar» (*ibid.*, 63). Por último, conoceremos a Tomás (o mejor, al licenciado) Rueda, una vez curado de su manía transitoria: sin embargo, el saber teórico ya no le servirá para organizar su futuro. De este modo, el personaje conquista la madurez y aprende a involucrarse con la sociedad. A aquella sabiduría adquirida se le añade ahora el sentido común. Luego, como queda probado, mediante la polionomasia «[la novela] propone [...] el problema de la identidad de la persona. [...] Plantea Cervantes las delicadas interferencias entre la conciencia del ser de su propia unidad y la contingencia del curso vital» (García Lorca 1965, 163).

Todo expedito, pero el personaje nunca responde por «licenciado Rodaja» en el texto de 1613. Se da en este filme –repetimos: solo en el título– una fusión nominal, e incluso vivencial, ya que los dos miembros del sintagma pertenecen a ciclos distintos en la obra de alcalaíno: Tomás Rodaja y Licenciado Vidriera. Y esto incluso podría sonar incoherente. Nos explicaremos: la similitud entre los apellidos «Rodaja» y «Rueda» no parece casual<sup>31</sup>. El primero («Rodaja») es una especie de diminutivo del segundo («Rueda»), y lo acuñó el propio y voluble Tomás para ocultar el nombre de sus padres «hasta que pudiera honrarlos» (Cervantes 1996, 70). Además, la morfología de esta palabra («Rodaja») no solo permite –junto con sus ropas– inferir un origen humilde<sup>32</sup>, sino que bosqueja la condición, aún en ciernes, del futuro licenciado. Así, el enlace del título universitario con su primer apellido, que remite a un “intelectual en mantillas”, no funciona del todo<sup>33</sup>. Empero, recordemos que los estudios del protagonista tampoco lo conducirán a la madurez. De hecho, esta es una de las sendas que ha seguido la crítica<sup>34</sup>. Forcione (1982,

30. Véase Ruiz Pérez (2016).

31. Tampoco parece serlo la elección del apellido, pues Blasco (2014, 19) ha concluido que «*El licenciado Vidriera* es el desarrollo narrativo de un emblema que enfrenta la Sabiduría y la Fortuna, con la victoria de esta última; una victoria que los documentos de la época confirman y sancionan: la novela cervantina hace explícito tal emblema, que Rodaja-Vidriera-Rueda encarna y narra fielmente».

32. «Dijo el muchacho que se llamaba Tomás Rodaja, de donde infirieron sus amos, por el nombre y por el vestido, que debía de ser hijo de algún labrador pobre» (Cervantes 1996, 70).

33. Y para más inri, Chic comete un error: en el minuto 17:20, un comensal alude a Tomás como «Rueda», ubicándolo en Toledo en lugar de en Salamanca. Pero a los cinco segundos, don Lope vuelve a apostrofarlo con el nombre de «Rodaja». Y con vistas (involuntarias) a dinamitar el orden del relato cervantino, es ahora cuando se nos cuenta que «hizo la guerra en Flandes».

34. En línea con esta hipótesis, Segre (1990) y Blasco (2014) creen que *El licenciado Vidriera* es la historia de una búsqueda de afirmación social. La otra línea interpretativa, opuesta a la anterior,

232) subrayó que «his search for knowledge is not directed towards the proper goal» y considera que en Tomás se personifica el prototipo del «misanthropic railer», denostado por los humanistas, un grupo con cuyas ideas comulgaba Cervantes<sup>35</sup>. Por eso, «once we recognize the antisocial, egocentric quality in Tomás's behavior early in the tale, we discover that [...] [his] madness is in reality an exacerbation of tendencies already present in his personality» (Forcione 1982, 273)<sup>36</sup>.

De ahí que nunca trabe una amistad profunda con ningún otro personaje; ni siquiera con sus amos o el capitán Valdivia: «Tomás tiene camaradas, pero no amigos» (Puig 1998, 78). Mientras que «todos los [actantes] de [la novela] se completan a sí mismos en sociedad, [...] Vidriera [...] es un [sujeto] aislado y singular» (Dunn 1973, 112), lo que contrasta con el doble y recurrente protagonismo en las otras once novelitas.

El postrero fracaso intelectual, y diríase que social, del licenciado Rueda viene a expresar una elección clave: la necesidad de relacionarse con los demás y vivir o no en comunidad. Con otras palabras: hasta que el protagonista no descubre la moraleja de la existencia, no podemos afirmar que su formación se haya completado. El *doppelgänger*, insinuado por la transposición de Marías/Chic, no admite dudas: si en la locura, el personaje es (y actúa) como el «licenciado Vidriera», en la cordura –por más que se desenvuelva ya como licenciado Rueda–, continuará siendo «Rodaja». Ahora bien, ¿qué distingue al hombre que hay detrás de la máscara lunática a lo largo de este curso de transición en su biografía? El capítulo de *Ficciones* nos brinda su exploración particular y una propuesta de análisis.

En primer lugar, despinata como un desvío respecto al héroe de Cervantes la actitud amorosa que Tomás muestra ante la «dama de todo rumbo y manejo» con la que se entrevista: doña Sol en la versión de Miguel Marías. Esta mujer, a la que Cervantes ni siquiera le dio nombre, apenas se define en el relato: «Her attributes as a character are drastically limited, she is defined by a single action, that of temptation» (Forcione 1982, 239). En el mediometraje de *Ficciones*, doña Sol, encarnada por la actriz Ángeles Moll, se afirma como una dueña culta y lleva al extremo el deseo y la obsesión por Vidriera<sup>37</sup>.

Bien es verdad que el autor de las *Ejemplares* dejó entrever, con la introducción del membrillo envenenado, el signo lujurioso de la dama. Dicho fruto estuvo consagrado a Venus y, como afirma Gómez Canseco (2015, 44), «relacionado con el matrimonio, la fertilidad y el sexo». Tanto es así que se

sugiere la idea de que esta novela es una crítica a la incompreensión de la sociedad hacia los intelectuales y a su incapacidad para reconocer y premiar el talento. Véanse Casa (1964) y Edwards (1973).

35. A este respecto, véase Sampayo Rodríguez (1986).

36. Coincide con él Glannon (1978, 90), para quien la locura de Tomás es anterior al membrillo: «Licenciado Vidriera is Tomás Rodaja, but in a more advanced stage of the neurosis. His eccentricities, moreover, are manifestations of the Hypersensitivity to others which comes with being without social role».

37. Parece que las adaptaciones televisivas de *El licenciado Vidriera* se resisten a presentar a la dama como una «cortesana», pues también se trataba de una señora culta y aficionada al estudio en la versión de Jesús Fernández Santos (1974). Véase Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2018, 197-198).

terminó «vinculando con el entorno verbal de la prostitución» (47). La simbología de este lance también fue advertida por Segre (1990, 61), que intuyó en él un trauma sexual: «La transformación en vidrio puede ser una excelente respuesta a la agresión del sexo [...] y hay quien ha visto en [este material] un símbolo de virginidad, comparándolo con el himen». Molho (1995) fue más lejos si cabe al especular con la posible homosexualidad del protagonista. Y no faltan tampoco, lo que se nos antoja plausible, ciertas reminiscencias bíblicas, habida cuenta del paralelo con la manzana del pecado original<sup>38</sup>:

En el mito bíblico ¿no fue un acto de locura la desobediencia ciega de Adán al mandato divino? Y ese acto de locura, ¿no consistió en la pretensión y el deseo de ser como Dios? [...]. Pues bien, en el caso del licenciado Vidriera, Dios permite la actuación demoníaca de la mujer de todo rumbo y manejo, y la naturaleza –«mayordoma del verdadero dios», como la califica el mismo Cervantes en el *Persiles*– es la encargada de castigar mediante el fruto envenenado el mal de culpa del licenciado. [...] Fue el castigo merecido a su pecado de culto absoluto a la inteligencia (Sampayo Rodríguez 1986, 73-74).

Pero en el telefilme de Mariás/Chic el veneno no se inyecta en ningún fruto, sino que se vierte dentro de una copa. Luego los guiños eróticos desaparecen, si bien la actitud de doña Sol hace pública aquella insinuación, sobre todo durante el episodio previo al del embrujo –el del rechazo de Tomás–, tal como se colige tanto de los gestos de la actriz como del propio diálogo:

DOÑA SOL. –Tomás, Tomás... Os amo, y vos me correspondéis...  
 TOMÁS. –Yo no podría, señora, no oso... Además, reparad en la modestia de mi cuna.  
 DOÑA SOL. –Eso no importa, pues manda el corazón...  
 [...]
   
 TOMÁS. –Apenas he tratado con mujeres.  
 DOÑA SOL. –Ya trataréis conmigo... ¡Y viviréis la vida!  
 TOMÁS. –En teoría...  
 DOÑA SOL. –¡Ay, la teoría! ¡Dejad la teoría, que lo que cuenta es vivir!  
 TOMÁS. –Si apenas os conozco...  
 DOÑA SOL. –Pronto me conoceréis, mejor que nadie...  
 TOMÁS. –¡No! ¡No es posible! ¡No es posible!  
 DOÑA SOL. –¡Todo, todo es posible si me amáis!  
 TOMÁS. –No sé si os amo. Tal vez no.  
 DOÑA SOL. –¿Me rechazáis?  
 TOMÁS. –Tal vez sí. ¡Seguramente sí! No lo sé, no lo sé (25:00 – 27:28).

Rodaja (José Sancho) se muestra aquí turbado, con una diferencia respecto al Tomás de la novela, que sí accedía a conocerla, preso de la misma curiosidad que lo había inducido a viajar por Italia y luego por Flandes. Pero

38. También lo recogen así Casaldueiro (1974, 147-148) y Forcione (1982, 235-239).

una vez tiene lugar su encuentro, no revela ningún tipo de atracción hacia su tenaz festejadora. Para Clamurro (1997, 126), este desdén de Vidriera

stems from an unlikely yet all the more symbolically significant male frigidity [and] prompts a broader consideration of how his behavior is in many ways the logical extension of the mind-body dichotomy or the Apollonian versus the Dionysian, the primordial «male/intellectual» in tense and hostile relationship to and distinction from the «female/physical».

El Tomás televisivo, en cambio, se prenda de doña Sol nada más verla. Alude a ella como «mi señora», anonadado ante su presencia, y se ilusiona cuando Lope (Jordi Serrat) declara que ella lo ama. No obstante, enseguida se confiesa nervioso por dicha noticia y apostilla que no desea que el amor se interponga en sus estudios:

DON LOPE. –Pero qué os pasa, qué más queréis que ser amado por la mujer que amáis: una mujer tan hermosa como noble, y de una cultura infrecuente en su sexo.

TOMÁS. –Si todo eso está muy bien, pero yo no quiero meterme en líos. Comprended, don Lope, que ya pospuse mis estudios.

DON LOPE. –¡Tomás! Tomás, juro que no os comprendo... (24:10 – 24:31).

Don Lope no entiende nada, y lo cierto es que el espectador tampoco. La renuencia del personaje novelesco al contacto físico hallaba sentido en su posición egotista y abstraída<sup>39</sup>. Tomás, impasible ante cualquier sujeto, incluida la dueña, evita también una relación carnal. Sin embargo, ya que este Rodaja parece enamorarse aquí de doña Sol, la repulsión física que la dama le provoca resulta algo contradictoria. Sobre dicho particular, Marías advierte que

... la versión filmada por Chic me exasperó e indignó. No recuerdo ya qué detalles, pero estaba llena de contradicciones o de traiciones. [...] Para mí estaba claro que [Tomás] sí se sentía atraído, aunque (como tantas veces ocurre) le atemorizaba el compromiso que enamorarse supone hacia otra persona y le incomodase que ese nuevo interés entorpeciese sus estudios (como en otros su vida profesional).

Por otra parte, el veneno, suministrado por una celestina (Fig. 1) cuyo maquillaje apunta al expresionismo alemán –pensemos en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) (Fig. 2)–, surte el efecto no alcanzado en la novela. Tampoco parece casual que, a pesar de la supresión del membrillo, los polvos se pongan en la sortija de doña Sol. Nótese el simbolismo matrimonial, e incluso sexual, de esta joya, de igual manera que el sacramento del matrimonio estaría emponzoñado a ojos de Tomás. Luego si en *El licenciado Vidriera* el membrillo

39. Tanto es así que Tomás, pese a tener amigos que lo ayudan, se desentiende de sus obligaciones sociales para con ellos. Apoyan esta idea Sevilla y Rey Hazas (Cervantes 1996, LII), para los que Tomás «no corresponde. No se compromete. Su única meta es la licenciatura».

solo era culpable de su quebradiza locura, en *El licenciado Rodaja* intensifica la afición del protagonista hacia la dueña, tal como se confirma en cuanto vuelve en sí de su desmayo:



FIGURA 1

FIGURA 2

TOMÁS. –No sé quién sois, bella dama, ni qué os trae al lecho de un enfermo tan delicado que está ya a las puertas de la muerte. ¿Estamos acaso en la gloria?

DOCTOR. –No, Tomás, estáis en Salamanca.

TOMÁS. –No creí que en el mundo hubiera cosas tan hermosas. Decidme, ¿podéis decirme vuestro nombre si no es indiscreción el así interrogaros? No, no lloréis, bella dama, que mi corazón se parte y estoy muy delicado. El vidrio late, lo siento, y no debe latir porque se rompería. No lloréis y decidme quién sois, ¡oh ángel benefactor que de un hombre de vidrio las penas compartís! Decid a quién pertenecen esos ojos tan dulces, esa alma tan adorable y ese rostro tan delicado.

DOÑA SOL. –¿No me reconocéis, Tomás? Soy yo, doña Sol.

[...]

TOMÁS. –No lloréis, bella dama, [...] Calmaos, doña Sol, que nada ocurre. Es decir, sí: que os amo. Os amo con locura desde que os vi.

DOÑA SOL. –¡Al fin, Tomás, al fin lo confesáis!

TOMÁS. –¡No, no os acerquéis! Yo bien quisiera estar en vuestros brazos, pero me rompería... (36:30 – 39:00).

Como vemos, al margen de la poción de marras, el amor de Tomás Rodaja será de corte platónico. Y tampoco juzgamos fortuito que su dueña se llame Sol, como la de Petrarca atendía por Laura, o sea, *l'aura* ('el aura'). El licenciado porfía en huir del roce carnal, lo que ahora viene razonado por su recién adquirida fragilidad. Eso sí, en esta escena no acaba de comprenderse bien si se fingió loco solo para evitar el sexo: los aspavientos con los que se zafa de la mujer resultan cómicos e impostados, igual que la vodevilesca persecución durante el episodio del rechazo:

TOMÁS. –No creo ser de vidrio, sé que lo soy. Y por ello de constitución algo frágil y delicada. Pero os amo.

DOÑA SOL. –Pero, ¿cómo podréis abrazarme y hacerme vuestra esposa si apenas os movéis y teméis el más breve contacto?

TOMÁS. –Con el alma os quiero, mi doña Sol del cielo. Y no tengáis temor, que creo que con algún cuidado podré levantarme, e incluso con más cuidado aún podré acercarme a vos y veros más de cerca. Esperad, esperad. (*Ella hace amago de abrazarle mientras él se levanta*) ¡Ay, no! Tened cuidado.

DOÑA SOL. –Pero, por favor, Tomás, no sois de vidrio.

TOMÁS. –(*Siempre con una sonrisa nerviosa y forzada*) Sí... Sí soy de vidrio, sí. Me podéis romper.

DOÑA SOL. –No, no.

TOMÁS. –Sí, sí... (39:30 – 40:45).

En cualquier caso, se confirma que su amor –no concupiscente– es del todo real cuando, en la primera secuencia, los campesinos que se burlaban de Tomás aluden a doña Sol y la culpan del síndrome del protagonista. La cámara hace un *zoom* al rostro del actor José Sancho y la *voice over* publica sus pensamientos: «¡Una mujer! Vulgar mujerzuela, ¿cómo te atreves a insultar a mi dama y al mismo tiempo insultarme a mí también? Hacer responsable de mi locura a mi señora doña Sol es tanto como culparla de mi enfermedad, nacida únicamente de mi amor desmedido por el estudio y por los libros» (03:50-04:05).

Todo un acierto, sin duda, la apuesta por este recurso transmedial: la voz en *off* de Tomás y su mirada absorta, en primerísimo primer plano, equivalen a un aparte teatral. Comunicar de ese modo la subjetividad del actor sería imposible sobre las tablas; por el contrario, «la mayoría de los casos detectados en el teatro [para] televisión de apartes no presentan un plano general, sino que se aproximan hasta primeros planos o planos medios cortos, [gracias a los cuales] el sujeto de la enunciación filmica se manifiesta intencionadamente por encima del enunciador escénico» (Espín Templado 2002, 565).

Más allá de los tecnicismos, vale la pena subrayar otra cualidad de este Tomás enamorado. Según dijimos, después de los aforismos, una campesina albina y vestida de blanco, como el resto del coro, entra en escena para interrumpir las *beffe*. La actriz que la interpreta es de nuevo Ángeles Moll, que asume, por tanto, dos papeles. Dicha mujer no tardará en preguntarle a Rodaja por sus cuitas y, hacia el final del capítulo, el licenciado la confunde con Sol. Así lo sugiere la cámara, que fusiona los contraplanos de una de las escenas localizadas en el salón de la aristócrata y la del diálogo con la fregona del mesón:



SECUENCIA 1

DOÑA SOL. –Dios os guarde, doctor Rueda. ¿Es cierto que partís para Flandes?

(Cambio de escena)

TOMÁS. –Sí, querida señora.

FREGONA. –No me llaméis así, señor doctor Rueda, o van a pensar los que no os estiman que habéis vuelto a vuestras manías. «Querida señora» yo no soy, que moza de mesón bien se evidencia. Y querida por vos... yo, una fregona.

TOMÁS. –Para que pueda ser más conocida la simpar hermosura que contiene a la alta honestidad de que blasonas, deja el servir, pues debes ser servida de cuantos ven tus manos y tus sienes resplandecer con cetros y coronas (49:00 – 49:57).

Esta última réplica hace suyos los versos del soneto que el hijo del Corregidor le dedicaba a Constanza en *La ilustre fregona*, la octava de las *Novelas ejemplares*:

Raro, humilde sujeto, que levantas  
a tan excelsa cumbre la belleza,  
que en ella se excedió naturaleza  
a sí misma, y al cielo la adelantas;  
si hablas, o si ríes, o si cantas,  
si muestras mansedumbre o aspereza  
(efeto sólo de tu gentileza),  
las potencias del alma nos encantas.  
Para que pueda ser más conocida  
la sin par hermosura que contiene  
y la alta honestidad de que blasonas,  
deja el servir, pues debes ser servida  
de cuantos ven sus manos y sus sienes  
resplandecer por cetros y coronas<sup>40</sup>.

Miguel Marías nos aclara de dónde sacó esta idea:

PREG. – Al final del capítulo se recitan unos versos de *La ilustre fregona* [...]. Rueda se los dedica a una mesonera –interpretada, por cierto, por la misma actriz que hace de doña Sol–. ¿Hubo alguna influencia o inspiración de las otras novelas cervantinas a la hora de elaborar este guion?

MIGUEL MARÍAS. –Ya le decía que andaba muy encervantado [en esta época]. Es un poco meter su Dulcinea en la cabeza de Rueda a partir de la mesonera. Que dos papeles los hiciese una misma actriz es otra idea relacionada con la trama de *Vértigo* [(Alfred Hitchcock, 1958)], que en TVE aceptaban siempre porque suponía un ahorro.

40. Cervantes (1997, 37-38).

En todo caso, nos hallamos delante de un Rodaja enamorado. Y puede razonarse este cambio respecto al texto base como un deseo de acercar a Vidriera a don Quijote, pues la trama del guion de Marías, como él mismo aduce en nuestra entrevista y confesó al diario *Ya* en 1974<sup>41</sup>, «tiene algún que otro punto de contacto con la de don Quijote y Dulcinea». La vecindad con el ingenioso hidalgo cobra mayor sentido si profundizamos en el parentesco entre ambos sujetos, pues la crítica ha llegado a etiquetar a Vidriera como el «Quijote chico» (Azorín 1948, 35).

Ambos personajes coinciden en la raíz de una locura –cuyo origen habría que buscar en los libros– que los convierte en bufones disparatados, a la par que lúcidos, en un par de locos entreverados. Asimismo, sus aventuras ponen en solfa la sociedad a la que pertenecen<sup>42</sup>. Sin embargo, no existe afinidad entre la vida amorosa del caballero y la de Tomás Rodaja. Don Quijote rinde vasallaje a la sin par Dulcinea del Toboso y solo tiene ojos para ella, mientras que el licenciado no solo «is not merely uninterested in this woman; he shows and has shown a truly remarkable lack of interest in any woman» (Clamurro 1997, 138)<sup>43</sup>.

Nótese el objetivo de Marías: levantar un nuevo puente, esta vez amoroso, entre este par de chiflados. Insistimos en que el nexo que remite a la inmortal novela de 1605 es justamente la duplicidad de la amada, pues si don Quijote entrevió a su Dulcinea en la muy rústica Aldonza Lorenzo, Vidriera es capaz de intuir a su doña Sol en una pobre mesonera; al igual que Scottie Ferguson (James Stewart) se esforzaba por convertir a Judy Barton en Madeleine (ambas Kim Novak) en la obra maestra de Hitchcock.

De ahí el despego físico de este Rodaja, a pesar de su sincera devoción espiritual por la dama; una actitud en la que se advierte, con muy poco esfuerzo, ese platonismo que dominaba las relaciones entre los caballeros andantes y sus amadas. La elegancia de esta clase de idilios, no obstante, brilla por su ausencia en el telefilme de Chic; fruto, creemos, de la teatralidad que le insufló el director y del histrionismo de su reparto<sup>44</sup>. Esta es la principal diferencia entre la peripecia del licenciado Rodaja y aquella otra del licenciado Vidriera. El resto de su periplo se nos antoja, en suma, bastante similar; con excepción de su viaje a la corte, que el Rodaja de celuloide nunca llegará a emprender.

41. *Ya*, «El licenciado Rodaja, historia de amor y de locura», 06/06/1973.

42. Para ahondar en este parecido, véase Munguía García (1992), quien estableció cuatro puntos en común entre ambos: la locura, la antedicha polionomasia, el autobiografismo y el reflejo crítico de su entorno.

43. Véase al respecto la monografía de Vila (2008).

44. Si nos ceñimos a lo puramente cinematográfico, la familiaridad entre Tomás y Alonso Quijano queda apuntalada más de una vez: don Lope califica al protagonista como «ingenioso joven» y, en una ocasión, el muchacho observa que «el nombre de mi tierra se me ha olvidado» (07:08), lo que remite al comienzo de la novela de 1605: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme».

#### 4. EL COLOQUIO DE LOS MEDIOS: NOVELA, TELEVISIÓN, COMEDIA

Mariás ha confesado que no le gustó nada el resultado filmico de su reescritura cervantina: «Me horrorizó la teatralera, efectista y chillona realización de Antonio Chic. Estuve a punto, como tantas veces, de romper el televisor. Y no disfruté ni un segundo, al contrario de lo que disfruté escribiendo el guion». El diario *Ya* (06/06/1973) lo anunciaba antes incluso del estreno:

El realizador ha introducido [...] algunos retoques. Por ejemplo, incluye algunos versos del original cervantino y robustece la importancia del coro de niños y mendigos que acompañan al licenciado en su locura. [...] Todo este tinglado de farsa y de burla se apoya en varios decorados móviles con un panel montado sobre un eje central y que los propios actores despliegan delante de las cámaras. [...] Todo este aire teatral no puede quebrarse con la interpretación, que debe seguir la misma línea gesticulante y gritadora.

Este fragmento nos da la clave estética para el análisis. Todos los efectos se orientan a la teatralización y, con ella, al artificio, incluidos los movimientos de cámara. Queda patente desde la primera escena, en la que una serie de *zooms* hacia el coro, que mira a cámara y susurra «Vidriera» repetidas veces, convulsionan la imagen (Sec. 2).



SECUENCIA 2

Estos primeros planos poseen cierto aire expresionista. Salvando las distancias, Chic homenajea la estética de Friedrich W. Murnau (*Nosferatu*, 1922) y Robert Wiene (*El gabinete del doctor Caligari*, 1920) en algunos pasajes. Y es bastante probable que se decantara por dicha corriente a causa de la impronta del teatro de Max Reinhardt durante los años setenta, tan decisivo, por cierto, para la evolución del cine alemán de los treinta<sup>45</sup>.

45. Véase Eisner (1965). Nótese cómo en el filme el coro canta al unísono: «¡Te vamos a quebrar, te vamos a cascar!» (02:30). Quizá haya que entender este estribillo como la raíz de una lectura de *El licenciado Vidriera* desde la perspectiva de las novelas de *beffe* y, sobre todo, de «figurón», adelantando así (en la primera escena) el final típico tanto de las comedias como de los relatos con «figura»: es decir, el castigo físico del gracioso, ya sea culto o no, que acababa bañado por la lejía del sarcasmo y padeciendo el mismo castigo que sufren los títeres de cachiporra. La opción se descartaría finalmente en *El licenciado Rodaja*. De hecho, Chic la limita a este apunte y nosotros a esta breve nota.

Valga como ejemplo el juego de luces y sombras en el minuto 5:40: don Lope se inclina para apagar unas velas, poniendo fin a la escena y marcando así el tránsito a la siguiente (Fig. 3). Por otro lado, tras el diálogo entre doña Sol y la celestina, la cámara se coloca sobre una lámpara gracias a un picado (28:40, Fig. 4).



FIGURA 3



FIGURA 4

Esta vocación expresionista contribuye a potenciar el histrionismo del telefilme. Pero incluso los aciertos de Chic se ponen al servicio de la teatralidad, pues si bien el director adoptó los manierismos propios del cine de vanguardia, no los tomó de forma directa de los largos germanos, sino que tal vez deriven de la fascinación que sentía por el teatro del primer tercio del novecientos<sup>46</sup>.

Volviendo al comienzo, el grupo de personajes del inicio no dejan al licenciado Rodaja ni a sol ni a sombra. Todos lucen un hábito completamente uniforme: visten de blanco –en oposición a los nobles, de negro–, con bizarras pelucas albinas –recuerdan lo suyo a los niños de *El pueblo de los malditos* (Wolf Rilla, 1960)– y revolotean sin cesar en torno a los actores principales.

Es sabido que el coro, desde los trágicos griegos, se configuró como un actante de pleno derecho. Aquellos que lo forman expresan, según la tradición, las opiniones y censuras del pueblo, de modo que son también ellos los que formulan las preguntas que darán pie a los apotegmas de Vidriera, al tiempo que se mofan de él. Nótese asimismo que en el momento en que los enuncia, este loco se encarama a una suerte de púlpito o proscenio (Fig. 5), atalayando así el perfil de un “Vidriera-bufón”, tal como sucedería un año más tarde en la versión de Fernández Santos<sup>47</sup> (Fig. 6).

46. Las vanguardias, sobre todo el Surrealismo y el Expresionismo, asoman ya desde la cabecera de la serie *Ficciones*: un primer plano de una pupila con candelabros al fondo (00:30). Pensemos en la pintura de Dalí (*Ojos en la oscuridad*) y en el famoso íncipit de *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel.

47. Véase Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2018, 205). Tanto esta escena como el reciclaje del corte sonoro en el minuto 32:40 de la transposición de 1974 hacen pensar en una ligera influencia de la primera película sobre la segunda.



FIGURA 5

FIGURA 6

Pero no estamos ante unos lugareños cualesquiera: el coro lo integran unos villanos legos y voraces, diríase que carroñeros, como las arpías del canto III de la *Eneida*. Nunca le quitan ojo a la comida. Por ejemplo, durante el encuentro en un mesón entre Tomás y el capitán Valdivia, merodean por la estancia con la mirada puesta en las viandas, a la vez que presionan al héroe para que acepte viajar a Italia<sup>48</sup>. De la misma manera, cuando los nobles terminan de cenar, acuden en bandada a roer los restos que han quedado sobre la mesa.

El coro posee aquí un espíritu carnavalesco, chillón y enfadoso, al menos delante de la cámara<sup>49</sup>; quién sabe si el efecto hubiera sido otro encima de las tablas. Chic le otorga un peso que llega a distraer al público del tema principal. Además, no se entiende bien el sentido de su infinita hambruna. Bien es cierto que podría encerrar una crítica a las condiciones del pueblo llano respecto a los señores —y más si consideramos los ecos de Brecht y su *teatro dialéctico*, que codiciaba un impacto sobre el público con vistas a un cambio social<sup>50</sup>—, pero nada le aporta a la trama y poco tiene que ver con el mensaje de *El licenciado Vidriera*.

Los albinos funcionan como el hilo que cose las diferentes escenas. Como ya se ha indicado, son los que primero despiertan la memoria del licenciado, motivando así el relato. Y también se encargan de marcar las elipsis temporales (Fig. 7) con intertítulos, otra herencia del cine mudo, y de cambiar los

48. En el menú no faltan las perdices, ni las codornices, aves con marcada simbología erótica que podrían interpretarse como una prolepsis del cortejo de doña Sol.

49. Bajtín (2003, 55) comentaba el papel de la comida en las representaciones carnavalescas, asociando su aparición a la censura jocosa de la superabundancia de la nobleza por parte de las clases populares. De la misma forma, la jerarquía otorgada a la comida en *El licenciado Rodaja*, disfrutada por los aristócratas y devorada carroñeramente por los campesinos, apunta a una crítica a la desigualdad entre ambos, la cual imprime un tono carnavalesco, y por ello un plus de teatralidad, a la adaptación de Chic.

50. «Brecht sought to use the resources of art, in ways consistent with the tenets of dialectical materialism, to historicise and negate the commonplace and taken-for-granted, to prise open social and ideological contradictions, and so both demonstrate and provoke an awareness of the individual's place in a concrete social narrative» (Brooker 2007, 210).

escenarios (Fig. 8) a guisa de “tramoyistas intradiegeticos”; amén, ¡incluso!, de mover en una ocasión al mismísimo José Sancho:



FIGURA 7

FIGURA 8

Tal como se desprende de estas imágenes, el decorado de *El licenciado Rodaja* no solo es teatral, sino de veras rudimentario. El espacio se transforma gracias a un cubo de paredes giratorias que harán las veces de salón, pajar y taberna, y parecen pintadas sobre cartón. Una tosquedad, quién sabe si deliberada, que no escapa a la cercanía del objetivo:

La grabación de una obra de teatro (salvo grandes espectáculos) en un escenario o exteriores, y su exhibición a través del medio televisivo podría calificarse de aberración. [...] Los elementos tridimensionales pierden la profundidad, el espacio global se recorta ofreciendo fragmentos y no detalles, desaparece la fuerza de los espacios en *off*, los movimientos internos se distorsionan y se hacen menos perceptibles, se dificulta la apreciación de la proxémica, se pierde –en demasiadas ocasiones– el fondo, se reduce la gama musical, la voz se desnaturaliza, se aborta la influencia del telespectador en el espectáculo, etc.» (Cremades Salvador 2008, s. p.).

El teatro permite la abstracción del espacio y también el uso recurrente de símbolos que el público admite como tales: «Lo mismo que sucede en la literatura, el teatro permite tomarse ciertas libertades con la realidad, que el espectador acepta con naturalidad; pero el cine no» (Alonso de Santos 2002, 19). Heras (2002, 28) lo ejemplificó de forma ilustrativa: «En un escenario el mar puede hacerse (es decir, representarse) de una manera muy simple y poética: dos actores mueven rítmicamente una cinta azul. En una película eso sería la filmación de una representación teatral, nunca la simulación del mar».

Consideramos, no obstante, que la pobreza escénica de *El licenciado Rodaja* quizá obedeciera, además de a su corto presupuesto, a los postulados de Bertolt Brecht y Gordon Craig, quienes abogaron en los años cuarenta por la sencillez en los decorados y su capacidad de sugestión en el auditorio. De hecho, el autor de *La ópera de los tres centavos* pretendía que la teatralidad de las imágenes le recordara al público que aquello que contempla es solo

ficción, infundiéndole así una especie de frialdad que lo alentase a reflexionar acerca del tema discutido en la pieza:

Se buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado. Lo que uno se encuentra habitualmente debería de poder tener un efecto raro y mucho de lo que parecía natural debía ser reconocido como artificial. Porque si los sucesos que había que representar se volvían extraños, solo perderían una familiaridad que los sustraía al juicio fresco e ingenuo (Brecht 2010, 167-168).

Craig (1987, 90), por su parte, había afirmado que

no se puede dar la impresión de una masa si se amontonan cientos de detalles [...]. Evita las cosas de este tipo, evita el llamado «naturalismo» tanto en los movimientos, como en la escena y el vestuario. El naturalismo ha tomado pie en la escena porque la artificiosidad se había vuelto pedante e insípida; pero no olvides que también existe la artificiosidad *noble*.

Si esta fue la intención de Chic, ni el resultado fue demasiado noble ni la evidencia del artificio benefició lo más mínimo a su recepción<sup>51</sup>. Y por si faltaba algo, la puesta en escena, hiperbólicamente afectada, los mohines del cómico principal, el amor *de visu* de doña Sol (20:28-21:25; y de nuevo casi al final: 49:05) y la proyección de la voz del capitán Diego Valdivia lucen ridículos frente a la intimidad que les otorga la cámara. Los personajes se muestran nerviosos e impostados. Y el montaje busca agradar a un público teatral, olvidándose de que sus personajes quedarían fijados en celuloide. Creemos que esto responde a que Chic era, en esencia, un director de teatro.

Enumeramos cuatro elementos que remiten a esa estética primitiva:

1) Justo antes de que Tomás conozca a doña Sol, Chic rueda un besamos, a todas luces excesivo, que no elimina a ninguno de los actores que ocupan el salón;

2) cuando Tomás habla con Valdivia y este lo convence de que lo siga en su viaje, las razones del soldado son silenciadas por la música extradiegética. Solo deducimos lo ocurrido a partir de las reacciones del muchacho;

3) después de que el protagonista resuelva acompañarlo, los miembros del coro sufren un amago de desmayo colectivo y proceden al cambio de escenario;

4) por último, inquieto por la noticia de la afición que le tenía doña Sol, Tomás le grita al camarero que traiga un vaso de vino. La cámara enfoca ahora la mesa donde se reúnen cuatro albinos que imitan los gestos del protagonista, pero ahogando la voz, acallados por una juguetona sintonía; esta secuencia se monta de idéntica forma un par de veces (Figs. 9 y 10).

51. Véase la secuencia en que Tomás y sus amos, bailando una especie de minué, atraviesan una puerta —como si de un corral de comedias se tratara— y sugieren el viaje a Salamanca (08:30).



FIGURA 9

FIGURA 10

En resumidas cuentas, estos cuatro ejemplos dotan al capítulo de Chic de una factura que no le beneficia en absoluto. Y tiene lógica que así sea, pues, según Pérez Bowie (2001, 320),

la capacidad extrañante de las imágenes cinematográficas [...] proporcionan, pese a su carácter fantasmagórico, un efecto de realidad mucho más potente que el que se podía conseguir con los medios materiales que disponía la puesta en escena [...]. De ahí que el teatro intensificase el proceso de “re-teatralización” cediendo al cine la prerrogativa de la fidelidad de la mimesis y que este tendiese a ofrecer una realidad más asumible como tal por los espectadores.

Sacamos ya un par de corolarios acerca de los cambios en *El licenciado Rodaja*, cada uno de ellos potestad de sus dos responsables:

1) Miguel Marías escribió una reinterpretación del héroe cervantino. La mudanza del título original implica un nuevo bautizo de «Tomás (licenciado) Rodaja» y anuncia una transformación ausente en la novela. El protagonista de su guion es un buen mozo capaz de amar, pero timorato ante el compromiso y la distracción que una relación exige. No podemos decir que nos cuente la misma y peregrina historia, pues difícilmente podría colegirse eso del Vidriera de las *Ejemplares*; pero el texto del madrileño es original desde la ladera hermenéutica –más aún en un texto tan ambiguo como su modelo–, en la medida en que abrevia los dichos y apotegmas, para algunos la razón de ser de *El licenciado Vidriera*.

2) El formato elegido por Antonio Chic determina el estilo del filme, que discurre a caballo entre lo televisivo y lo teatral. Aunque su puesta en escena es dramática, tanto el contexto de recepción como el montaje participan del cinematógrafo. Y lejos de ofrecer una *entente cordiale*, su apuesta se traduce en un cortocircuito formal que no acaba de satisfacer del todo. Además, esa falta de sintonía entre guionista y realizador influyó sobre la trama. He aquí, pues, un desatino *new age*, abocetado sobre un tapiz corcusido y falto de la necesaria coherencia para despertar la misma admiración que el de aquel que fue el primero en novelar en lengua castellana.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso de Santos, José Luis. 2002. «De la escritura dramática a la escritura cinematográfica». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, 17-24. Madrid: Visor.
- Aranda Arribas, Victoria. 2017. «La ilustre (y muda) fregona de Armando Pou (1927)». *Hispania Félix* 8: 107-172.
- Aranda Arribas, Victoria y Rafael Bonilla Cerezo. 2018. «El licenciado Vidriera visto por Fernández Santos: un palimpsesto cervantino». *Piedras lunares* 2: 159-213.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. 1961. *Deslindes cervantinos*. Madrid: Edhigar.
- Azorín. 1948. *Con permiso de los cervantistas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bajtín, Mijail. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bernad, Sagrario. 2017. «La dimensión audiovisual de la puesta en escena en el espacio Estudio 1 de TVE (1965-1975): el caso de Claudio Guerín». *Comunicación y medios* 35: 125-138.
- Blasco, Javier. 2014. «El licenciado Vidriera: la inestabilidad onomástica y la polémica “de auxiliis”». *Cincinnati Romance Review* 37: 6-23.
- Brecht, Bertolt. 2010. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Brooker, Peter. 2007. «Key Words in Brecht’s Theory and Practice of Theatre». En *The Cambridge Companion to Brecht*, 209-224. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casa, Frank P. 1964. «The Structural Unity of *El licenciado Vidriera*». *Bulletin of Hispanic Studies* 41 (4): 242-246.
- Casalduero, Joaquín. 1974. *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Madrid: Gredos.
- Cervantes, Miguel de. 1996. *El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza.
- Cervantes, Miguel de. 1997. *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza.
- Clamurro, William H. 1997. *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes’s «Novelas Ejemplares»*. Nueva York: Peter Lang.
- Cornago Bernal, Óscar. 2001. «Relaciones estructurales entre el cine y el teatro: de la categoría de montaje al acto performativo». *Anales de literatura española contemporánea* 26: 63-89.
- Craig, Edward Gordon. 1987. *El arte del teatro*. México D. F.: UNAM.
- Cremades Salvador, Rafael. 2008. «Análisis de la puesta en imagen del teledrama». *Icono* 14 6 (1): s. p.
- Dougherty, Dru. 2001. «Pensándolo bien: el teatro a la luz del cine (1914-1936)». *Anales de literatura española contemporánea* 26: 9-25.
- Dunn, Peter. 1973. «Las *Novelas ejemplares*». En *Suma cervantina*, eds. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward Riley, 81-118. Londres: Támesis.
- Edwards, Gwynne. 1973. «Cervantes’s *El licenciado Vidriera*: Meaning and Structure». *The Modern Language Review* 68 (3): 559-558.
- Eisner, Lotte H. 1965. *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Londres: Thames and Hudson.
- España Arjona, Manuel. 2017. *La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva «El pícaro»*. La Coruña: Andavira.
- Espín Templado, Pilar. 2002. «Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, 561-570. Madrid: Visor.

- Fernández Fernández, Luis Miguel. 2010. «Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición». En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, eds. Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López y Carmen Peña Ardid, 119-138. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Forcione, Alban K. 1982. *Cervantes and the Humanist Vision: a Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton University.
- García López, Jorge. 1994. «Cervantes y el *Novellino*: el ejemplo de Vidriera». En *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, 601-608. Nápoles: Gallo.
- García Lorca, Francisco. 1965. «*El licenciado Vidriera* y sus nombres». *Revista Hispánica Moderna* 31 (1): 159-168.
- Glannon, Walter. 1978. «The Psychology of Knowledge in *El licenciado Vidriera*». *Revista Hispánica Moderna* 40 (3): 86-96.
- Gómez Canseco, Luis. 2015. «Los membrillos de Cervantes». *Monteagudo* 20: 41-53.
- Guarinos, Virginia. 2003. «Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España». *Cuadernos de Eihceroa* 2 (número monográfico: *Televisión, teatro y cine*): 61-77.
- Guarinos, Virginia. 2010. «El teatro en TV durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás». En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, eds. Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López y Carmen Peña Ardid, 97-118. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. 2013. *Teatro y cine. Teorías y propuestas*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Heras, Guillermo. 2002. «Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el actual». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, 25-36. Madrid: Visor.
- Hueso Montón, Ángel Luis. 2001. «El referente teatral en la evolución histórica del cine». *Anales de literatura española contemporánea* 26: 45-62.
- López Mozo, Jerónimo. 2002. «Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido?». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, 157-170. Madrid: Visor.
- Mamet, David. 2011. *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*, trad. Josep Costa. Barcelona: Alba.
- Molho, Maurice. 1995. «Una dama de todo rumbo y manejo. Para una lectura de *El licenciado Vidriera*». En *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, eds. Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva, 387-406. México D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Munguía García, Víctor Eduardo. 1992. «*El licenciado Vidriera* y don Quijote». *Anales Cervantinos* 30: 157-162. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1992>.
- Pardo García, Pedro Javier. 2010. «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)». En *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, coord. José Antonio Pérez Bowie, 45-102. Salamanca: Universidad.
- Pérez Bowie, José Antonio. 2001. «Teatro en verso y cine: una relación conflictiva». *Anales de literatura española contemporánea* 26: 317-335.
- Puig, Idoia. 1998. «Relaciones humanas en Cervantes. *El licenciado Vidriera* y *El celoso extremeño*: las excepciones que confirman la regla». *Rilce* 14: 73-88.
- Rodríguez Merchán, Eduardo. 2014. «Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: *Estudio 1* de TVE». *Estudios sobre el mensaje periodístico* 20: 267-279.

- Ruiz Pérez, Pedro. 2016. «Anonimia, polionomasia y nombradía en Don Quijote y Cervantes». *Criticón* 127: 11-30.
- Sampayo Rodríguez, José Ramón. 1986. *Rasgos erasmistas de la locura del licenciado Vidriera de Miguel de Cervantes*. Kassel: Reichenberg.
- Sánchez Noriega, José Luis. 2000. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Segre, Cesare. 1990. «La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*». En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 53-62. Madrid: Anthropos.
- Utrera Macías, Rafael. 2003. «Teatro para la televisión de Claudio Guerin Hill». *Cuadernos de Eihceroa* 2 (número monográfico: *Televisión, teatro y cine*): 15-60.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. 2002. «Adaptaciones cinematográficas y televisivas de obras teatrales: una aproximación desde la pragmática de la comunicación». En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, 179-192. Madrid: Visor.
- Vila, Juan Diego. 2008. *Peregrinar hacia la dama: el erotismo como programa narrativo del «Quijote»*. Kassel: Reichenberger.
- Vilches de Frutos, María Francisca. 1998. «Directors of the 20th Century Spanish Stage». En *Spanish Theatre (1920-1995). Strategies and Imagination* 2, coord. María M. Delgado, 1-24. Londres: Routledge.
- Villegas López, Manuel. 1973. «Cine, teatro y novela». En *El cine. Enciclopedia del séptimo arte*, ed. Román Gubern, 1-106. Barcelona: Burn Lau.
- Wolf, Sergio. 2001. *Cine/Literatura. Ritos del pasaje*. Barcelona: Paidós.

Recibido: 17 de junio de 2019

Aceptado: 15 de marzo de 2020

