

«UNA MUSA VESTIDA CON VAQUEROS»:
EL CASAMIENTO ENGAÑOSO (LUIS CALVO TEIXEIRA, 1970)*

Victoria Aranda Arribas
Universidad de Córdoba

RESUMEN

El presente artículo arroja luz sobre *El casamiento engañoso* (1970), uno de los episodios de la serie de «dramáticos» *Hora 11* (TVE, 1968-1974). Con guion de Juan Tébar y la dirección de Luis Calvo Teixeira, esta reescritura de la undécima de las *Novelas ejemplares* (1613) traslada la peripecia al siglo XX. En primer lugar, sondearé el nexo de *El casamiento engañoso* con *El coloquio de los perros* en el volumen de Cervantes, ya que ambas vienen soldadas por un marco narrativo –el diálogo entre el alférez Campuzano y el licenciado Peralta– que se omitió en el capítulo televisivo. En segundo lugar, examinaré las divergencias entre los dos *Casamientos* y la modernización de cada lance del relato barroco para ajustarlo a la España de los años setenta.

PALABRAS CLAVE: *El casamiento engañoso*, Cervantes, Juan Tébar, Luis Calvo Teixeira, TVE, adaptación televisiva.

«A MUSE DRESSED IN JEANS»:
EL CASAMIENTO ENGAÑOSO (LUIS CALVO TEIXEIRA, 1970)

ABSTRACT

This paper scrutinizes *El casamiento engañoso* (1970), a television episode for the show *Hora 11* (TVE, 1968-1974). Written by Juan Tébar and directed by Luis Calvo Teixeira, this rewriting of the eleventh of the *Novelas ejemplares* (1613) sets the plot in the twentieth century. First, I will reflect on the linking of this *novella* to *El coloquio de los perros*, given that they both share a narrative frame –the dialogue between Campuzano and Peralta– that is absent in the adaptation. Secondly, I will examine the divergences between the two *Casamientos* and the update of every element of the baroque tale in order to fit the Spain of the seventies.

KEYWORDS: *El casamiento engañoso*, Cervantes, Juan Tébar, Luis Calvo Teixeira, TVE, Television Adaptation.



1. HORA 11: INNOVAR DELEITANDO

La crítica sobre las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes acostumbra a supeditar *El casamiento engañoso* a *El coloquio de los perros*, dos textos hermanados por su marco narrativo. Bastará aludir al libro de El Saffar, que conjeturó que «the *Casamiento* [...] is so clearly oriented toward the *Coloquio* [...] that it is difficult to say much more about it in isolation from the story it appears designed to frame» (El Saffar 1974: 72). Además, dicha novelita «se vuelve problemática por ambigua y por su diferencia con [el resto]: [...] es la más corta, es la temporalmente más limitada y no tiene un final feliz» (Díez Fernández 2019: 160)¹. En resumidas cuentas, en la comparación, o en la simple relación con el agudo *Coloquio* entre Cipión y Berganza, «siempre ha llevado [*El casamiento engañoso*] las de perder» (García López 2013: 1053)².

Pero si esta regla se confirma dentro del mundo universitario, el audiovisual le ha dado la espalda casi por completo a la plática canina para interesarse, en cambio, por el tormentoso matrimonio del alférez Campuzano con Estefanía de Cacedo³. En 1970, Juan Tébar (Madrid, 1941) escribió una versión de la undécima de las *Ejemplares* que Luis Calvo Teixeira (Ceuta, 1936-Marbella, 2015) dirigiría para *Hora 11*, longevo espacio de «dramáticos» de Televisión Española. De hecho, se sumó en 1968 al cuarteto de programas basados en obras literarias que integraron *Novela* (1963-1978), *Estudio 1* (1965-1984) –sin duda el más notable–, *Teatro breve* (1966-1981) y *Teatro de siempre* (1966-1979)⁴. La iniciativa, atribuida a la actriz argentina Susana Mara –protagonista de varios de sus episodios⁵–, se distinguió por trasladar

* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P) y también del Proyecto I+D+i del Programa Operativo FEDER Andalucía *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega* (UCO-1262510). Ve la luz gracias a un contrato FPU concedido por el MECED.

¹ Según López Rubio (2016: 151), *El casamiento* «modifica el paradigma matrimonial establecido [por Cervantes]», ya que es la única, junto con *El celoso extremeño*, que retrata lo que sucede después del matrimonio y en la que los contrayentes no son jóvenes.

² Tanto es así que Zimic (1996) y Parodi (2002) no le dedican atención particular en sus dos monografías, citando sus discursos a *El coloquio de los perros*. Para González de Amezúa y Mayo (1958: 383), sin embargo, «respírase en toda ella un ambiente de frescura, de verdad, tanto o más que en ninguna otra de [las] *Ejemplares*».

³ Solo el televisivo *Licenciado Vidriera* del novelista y director Jesús Fernández Santos (*Los libros*, 1974) recicló algunos apuntes de *El coloquio de los perros*, aunque siempre en boca de sujetos humanos. Véase Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2018).

⁴ Recordemos que «from Francoism, through Transition, to the consolidation of socialist dominance, period drama held a major place on Spanish television» (Smith 2006: 31).

⁵ Apareció en *La cabeza del Bautista* (28/04/1968), *La loba* (09/12/1968), *El inocente* (23/12/1968), *Domingo* (30/01/1968), *El caso de las petunias pisoteadas* (06/01/1969), *El valiente* (13/01/1969), *Compañerismos* (08/06/1969), *Una cruz para Electra* (15/06/1969), *La marquesa de Larkspur* (22/06/1969), *Mi amor es traicionero* (24/08/1969), *El alma sin luz de Ana Blei* (1969), *Un jardín de senderos que se bifurcan* (20/04/1973) y *Una cortina de humo* (17/08/1973) (https://www.imdb.com/title/ft1852410/?ref_=nm_flg_act_4).

piezas escénicas y ficciones previas a la Guerra Civil (Fernández Fernández 2010: 150). Permanecería en antena hasta 1974, aunque durante el último bienio «estuvo jalonada por continuos cambios respecto del día de la semana en que se emitía, si bien su horario nocturno se mantuvo en torno a las 23.00 horas» (Fernández Fernández 2010: 150).

Participaron en *Hora 11* varios de los primeros egresados de la Escuela Oficial de Cine. A saber: Josefina Molina (*El hombre que corrompió una ciudad*, 1972; *El cochero*, 1972; *Vera, un cuento cruel*, 1971; *La prudente venganza*, 1971; *Blasones y talegas*, 1971; *Eleonora*, 1971; *La marquesa de O*, 1971; *La metamorfosis*, 1968), Miguel Picazo (*El incongruente*, 1974; *Rinconete y Cortadillo*, 1971) y Pilar Miró (*La falsa amante*, 1972; *Los desterrados de Poker Flat*, 1972; *Un cuento californiano*, 1971)⁶. Gracias a tan ilustre plantel, los estudios Miramar de Barcelona se convertirían en «ávidos laboratorios de experimentación donde afamados realizadores [filmaron] las obras más arriesgadas de toda su carrera» (Guarinos 2010: 113).

Contagiados de su innovador espíritu, la pareja responsable de este *Casamiento engañoso* ambientó la novelita de Cervantes en los años setenta de la pasada centuria. Y su propuesta, quizá por arriesgada, supo convencer a los expertos:

Después de comprobar el muy mediocre resultado de *La gitanilla* en *Novela*, estamos dispuestos a aceptar toda clase de innovaciones y entre ellas las de Tébar, que nos pareció inteligente y humorística, con apuntes críticos muy dignos de ser destacados sobre nuestra sociedad y su sentido de las apariencias. Entre la libérrima adaptación de *El casamiento...* y la apolillada *mise en scène* de *La gitanilla*, donde naufragó el espíritu de las novelas cervantinas, nos quedamos con la primera (Baget Herms 1970: 58)⁷.

Tanto Tébar como Calvo Teixeira colaboraron a menudo en los seriales de RTVE. El madrileño se licenció en Filología Románica y en Dirección por la EOC. Es asimismo articulista y narrador, y llegó a recibir el Premio Uve para relatos de terror en 1982. No en balde, sus obras muestran cierta tendencia a lo fantástico: uno de sus primeros cortos se tituló *¿Qué hay en el desván?* (1967), escribió *Poe o la atracción del abismo* (Emilio Martínez Lázaro, 1974) para *Los libros* (1974-1977), y su triunfo más reseñable se adscribe también a este género: el guion de *La residen-*

⁶ *El casamiento engañoso* no fue la única novela barroca rodada para *Hora 11*, aunque sí la que abonó el camino. A *La prudente venganza* (Lope de Vega, *La Circe*, 1624) de Josefina Molina y al *Rinconete y Cortadillo* de Miguel Picazo se uniría después *La ilustre fregona* (1973) de Luis Sánchez Enciso.

⁷ El crítico se refiere a la miniserie de cinco capítulos rodada para *Novela* (13-17 de abril de 1970), que ofrecía adaptaciones divididas en entregas de veinte minutos. Esta fue la única vez que *La gitanilla* se trasladó a la pequeña pantalla. Dirigida por Manuel Aguado, el guion corrió a cargo de Rodrigo Rubio y Rosa Romá. Tina Sainz y Luis Valera interpretaron a Preciosa y a Juan de Cárcamo. Aguado procuró recrear el costumbrismo de Cervantes, aunque sin salir demasiado airoso. Prueba de ello son los bailes que se repiten en todas las entregas y que no traspasan el umbral del artificio.



cia (1969), junto con Narciso Ibáñez Serrador⁸. Sin embargo, dicha inclinación no se refleja en el capítulo de *Hora 11*, a no ser que consideremos terrorífico el relato de un matrimonio mal avenido.

Calvo Teixeira cursó la carrera de Letras y se consagraría a la ficción, además de regentar el Teatro Alfíl. Entró a formar parte de TVE gracias a un certamen de guiones. Desde los años sesenta, estuvo al frente de numerosos dramáticos en *Hora 11* y *Teatro de siempre* (1966-1972)⁹. Además, destacan en su filmografía televisiva el documental *El arte de vivir* (1982), *Viaje alrededor de una pareja* (1970) y *Horas doradas* (1980), ambiciosa coproducción entre Canadá, España y Estados Unidos grabada en Toronto y dividida en trece episodios, que contó con la presencia de estrellas como Raphael, Rocío Jurado, Gloria Gaynor, Charles Aznavour, Jerry Lewis y Tina Turner. Entre sus trabajos para la pequeña pantalla destaca *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta* (1977, Premio Italia de Televisión), adaptación de la obra de Olga Manzano y Manuel Picón, quienes se inspiraron a su vez en un poema de Neruda¹⁰. Cosechó aplausos la serie documental *Exposiciones universales, un mundo en Sevilla* (1992), emitida con motivo de la «Expo del 92»¹¹. Su trayectoria cinematográfica no es muy extensa: solo se encargó de una de las partes del filme *Cuentos eróticos* («Hierbabuena», 1980) y de la transposición de la novela de Juan Carlos Onetti *Para una tumba sin nombre* (1980)¹². En calidad de guionista, sí que colaboró asiduamente con TVE. Ya en el 2005, se le concedería el Premio Talento de la Academia de Televisión.

Como he señalado, *El casamiento engañoso* de *Hora 11* sitúa los hechos en el mismo año de producción de la cinta (1970). Por consiguiente, Tébar y Calvo Teixeira hicieron un doble proceso de adaptación: de la Edad de Oro al último tercio del siglo xx y del soporte literario al cinemático. Lo desgarnaré en los siguientes epígrafes.

⁸ Tébar había trabajado ya con el visionario «Chicho» en *Historias para no dormir* (1966-1982), para las que escribió *El vidente* (1967) y *La casa* (1968) (<https://www.imdb.com/name/nm0879376/>).

⁹ Heredero de *Estudio 1*, *Teatro de siempre* se caracterizaba por la exclusiva emisión de piezas clásicas. Su primer mediodía literario fue *Electra* (Fernando Delgado, 21/11/1966), pero poco a poco acudiría a títulos de la edad moderna y contemporánea: *El castigo sin venganza*, *El alcalde de Zalamea*, *El sí de las niñas*, *El abanico de Lady Windermere...* (<https://www.imdb.com/title/tt0451590/>).

¹⁰ Véase especialmente Gozalo (04/06/2015).

¹¹ Sobre el mismo tema publicaría un libro de cuentos (*Los gorriones del Crystal Palace*, 2000). Nunca dejó de lado su faceta de escritor, por la que ganó el Premio Albahaca de Leyendas y resultó finalista del Café Gijón de Novela.

¹² Uso la voz «transposición» según las teorías de Watson, para quien se trata de una adaptación a mitad de camino entre la fidelidad y la interpretación. Converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra, y con la segunda en poner en pie un texto filmico que tenga entidad por sí mismo. Véanse Mínguez Arranz (1998: 37-39) y Sánchez Noriega (2000: 64-66). Remito especialmente a Wolf (2001: 149).

2. LA AUSENCIA DE MARCO: UN DIVORCIO ENGAÑOSO

La novela de *El casamiento engañoso* comienza en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, donde el alférez Campuzano se somete a un tratamiento contra la sífilis que le hará sudar «en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora» (Cervantes 2013: 521)¹³. A las puertas de la ciudad castellana se cruza con un viejo amigo, el licenciado Peralta, que lo invita a su mesón para que le relate todo lo sucedido. Descubriremos entonces que en cierta coyuntura intimó en una posada con una mujer que se negó a mostrarle el rostro, despertando así su curiosidad; y que, poco después, el militar acudió a su casa, donde al fin pudo contemplarla sin celajes y conocer sus «nobles» intenciones: aunque se confiesa prostituta, Estefanía buscaba ahora un buen «marido a quien entregar[se] y [...] tener obediencia» (Cervantes 2013: 525-526); y a Campuzano le parecía una opción muy apetecible. Luego de reparar en la hacienda de la supuesta dama, el protagonista aceptó su oferta.

Pero el enlace duraría apenas una semana, pues al séptimo día tomó la vivienda otra mujer que decía ser su dueña, obligándolos a abandonarla sin tardanza. Estefanía le explicó entonces a su cónyuge que se trataba de Clementa Bueso, buena amiga a la que había cedido su hogar para seducir a un caballero. El alférez la creyó y juntos se hospedaron en la casa de una conocida de su esposa, responsable de sacarlo de su engaño: la tal Clementa era la legítima titular de aquella mansión y su consorte no tenía «casa, ni hacienda, ni otro vestido del que [traía] puesto» (Cervantes 2013: 531).

Furioso, Campuzano se apresuró a buscarla para darle su merecido, pero de nada sirvieron los esfuerzos. Al regresar a su alojamiento, se percató de que Estefanía había huido, despojándolo a su vez de sus bienes más preciados. Y, no contenta con eso, le contagió la sífilis.

Terminada la anécdota, el militar se vanagloria de que las prendas que le robó su mujer eran de escaso valor, dado que se había fingido opulento para conquistarla. Y Peralta, atónito, le responde, citando a Petrarca, que «el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar [si] es engañado» (Cervantes 2013: 533).

Pero su sorpresa irá en aumento cuando Campuzano le enseña un cartapacio con un diálogo entre dos alanos —o quizá mastines— que oyó desde la cama del hospital y se entretuvo en transcribir la noche anterior. Peralta acepta leerlo mientras su compinche se echa una siesta, si bien le deja clara su incredulidad¹⁴. Es así como Cervantes da inicio al soberbio *Coloquio de los perros*. Al final de esta novela-diálogo, reaparecen los dos camaradas y el licenciado emite su veredicto: «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien com-

¹³ Como recoge González de Amezúa (1958: 385), «el mal francés [...] era para desgracia de aquella sociedad un verdadero cáncer».

¹⁴ Según Estévez Molinero (2008: 173), «la [...] presencia de Campuzano, representado en actitud durmiente y así visualizado por los perros, dentro del propio *Coloquio*, [...] además de intercambiar la perspectiva entre alférez y perros y cuestionar la verdad del uno y los otros según la óptica de quien mire, tiende narrativamente un puente hacia el marco que constituye *El casamiento*».



puesto que puede el señor alferez pasar adelante con el segundo»; y, así, ambos se marchan a «recrear los ojos del cuerpo», pues ya han divertido los del entendimiento (Cervantes 2013: 623)¹⁵.

No son pocos los trabajos dedicados a la curiosa trabazón de este par de relatos. Casalduero (1969: 237) aseveró que se trata «de una sola novela, no [de] dos», mientras que para Williamson (1990: 187) ambas son, en rigor, «un solo texto autobiográfico dividido en dos planos narrativos mutuamente dependientes». Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1997: xxxiv) defienden, por su parte, que nos hallamos ante «dos novelas, tal y como las entiende y enumera su autor, porque su contenido narrativo es completamente autónomo»; matizando, eso sí, que «deben ser analizadas a la par, dado que están íntimamente unidas» (xxxix). Pero fue Rodríguez-Luis (1984: 121) el que las demedió con mayor contundencia:

la necesidad de explicar tan sutilmente la relación entre ambas novelas subraya su independencia mutua, o cómo, de no existir el epílogo de la historia de su matrimonio en que cuenta Campuzano a Peralta que escuchó y puso por escrito el curioso coloquio, la existencia de una novela no implica en modo alguno la de la anterior o la de la siguiente.

Coincido con el crítico cubano en que la ocurrencia de Cervantes no se cifró en un solo cuento, ni tampoco en uno nuclear (*El coloquio de los perros*) al que precede un prólogo (*El casamiento engañoso*). Hablamos de dos novelas enlazadas por un marco que trasciende la división del texto diseñada por su autor. *El casamiento engañoso* no comienza, pues, con el encuentro entre Campuzano y Peralta en Valladolid, sino cuando Estefanía conoció al alferez. Del mismo modo, *El coloquio de los perros* termina con la promesa de una segunda noche en la que se nos contará la vida de Cipión (última intervención canina)¹⁶, y no con los comentarios de los amigos a propósito de la lectura. Lo que resta, entonces, es el armazón, un marco apenas connotado que, si se eliminara, dejaría dos historias del todo independientes entre sí.

Según Álvarez Martínez, el problema tiene solución si se distinguen dos partes dentro de *El casamiento engañoso*: «a) un coloquio entre [los protagonistas] [...]; y b) un monólogo: la narración del matrimonio desgraciado del alferez [...] que, al

¹⁵ Según Asensi Pérez (2008: 114), este corolario supone «otro aplazamiento respecto al problema del estatuto de la verdad o falsedad de los hechos descritos en el cartapacio. [...] Ello, no obstante, es otro aplazamiento respecto al problema del estatuto de la ficción que con tanta fuerza se plantea en estos relatos. De lo contrario, ¿por qué habría —y es solo un ejemplo entre muchos— distinguido entre pastores reales y pastores ficticios, incluyendo en su relación a los reales y proscribiendo los libros engañosos? Que Peralta concluya de la manera que lo hace parece más el reconocimiento de una impotencia que una solución».

¹⁶ Habrían de pasar más de dos décadas para que el jienense Ginés Carrillo Cerón se decidiera a publicar una secuela (*Novela o coloquio que tuvieron Cipión y Berganza, perros que llaman de Mabudes. Segunda parte de la que hizo Miguel Cervantes de Saavedra en sus novelas*) en la muy ignorada colección *Novelas de varios sucesos en ocho discursos morales* (Granada: Blas Martínez 1635). Véanse Madroñal Durán (2013) y Lauer (2016).

igual que *El coloquio de los perros*, se halla engastado en el primero» (Álvarez Martínez 1994: 30). Dicha circunstancia nos permite aislar la trama de *El casamiento engañoso* y a Juan Tébar acometer una versión televisiva como la suya, que desecha la *cornice* y la última de las *Ejemplares*.

Merece la pena plantearse por qué Cervantes imbricó de ese modo sus cuentos y qué aporta en realidad Peralta. Para responder a esta pregunta, reparemos antes en la ausencia de un marco para toda la colección. Rey Hazas (2013: 10) defendía que el volumen del alcalaíno se funda en «la relación individualizada entre cada narrador y cada lector, que permite a novelas dispares integrarse en un todo, pues las doce tienen, en cada caso, el mismo lector, y a él, a su lectura, corresponderá o no enmarcarlas».

Por su parte, Ruta (2012: 43) arguyó que el marco «está constituido por el “Prólogo” del autor y el ‘Epílogo’ representado por el final de *El coloquio de los perros*»¹⁷:

el razonamiento de tipo metanarrativo formulado por Cervantes antes de entrar [...] en sus relatos, y en el momento de salir de ellos, se sitúa en el presente del acto comunicativo. Más aún: la frase del «Prólogo» que reza «sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios. [...] Horas hay de recreación donde el afligido espíritu descanse», se daría la mano con la que cierra la duodécima novela; la única, por cierto, que posee un narrador/lector explícito: cuando el licenciado Peralta [...] pone el punto y final a su lectura del cartapacio que contenía la *Novela y coloquio*, salidos de la pluma del alférez Campuzano –una proyección de ese yo-Cervantes del introito [...]–, que despierta en ese preciso instante, le dice a su camarada: «Yo alcanzo el *artificio* del coloquio y la *invención*, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento» (Ruta 2004: 120)¹⁸.

Martín Morán (2015) arriesgó que la falta de una *cornice* se compensa en los desenlaces de *La gitanilla*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*. En todos ellos, el autor del *Quijote* hace mención de uno o varios personajes que se ocupan de fijar por escrito aquello que se acaba de narrar

¹⁷ Comparte su conjetura Berruezo-Sánchez (2017: 23): Cervantes, bebiendo de las técnicas de los *novellieri*, «se vincula a la tradición del prólogo-proemio en las *Ejemplares* y utiliza el *leitmotiv* de la ejemplaridad para conferirles mayor unidad. De hecho, la ejemplaridad subyace en todas las colecciones de cuentos, incluso en el *Decamerón*, especialmente en los flancos moralizantes [...] de las novelas incluidas en estructuras de prólogo-proemio como *Il Novellino* [1476] de Masuccio».

¹⁸ Hermosilla Álvarez (2008: 243) opina que «el *Casamiento-Coloquio* ofrece una construcción especular donde Campuzano, en cuanto emisor, se corresponde con Berganza y Peralta con Cipión en el papel de destinatario. Pero, a su vez, Campuzano se convertirá en el oyente del relato de Berganza y éste en el receptor de la narración de la bruja. Nos hallamos ante unas novelas que sugieren la idea del doble, del “otro”. De ahí que Campuzano tenga un amigo y Berganza –a un tiempo perro y hombre– un compañero (quizás hermano gemelo suyo), lo que posibilita el diálogo».



«oralmente»¹⁹: «con [tales] estrategias conclusivas, [...] [a imagen de] sus maestros italianos, trata de hacer desbordar el sentido de sus relatos más allá de los límites de la conclusión estructural de la acción» (Martín Morán 2015: 75).

Dicha maniobra viene signada precisamente por la carencia de marco, ya que los relatos «cobran nueva vida en los intercambios dialógicos entre los narradores y su auditorio; se produce una especie de trasvase del sentido del relato a la enunciación del mismo, que transporta la enseñanza moral desde la diégesis al mundo de la brigada de narradores y desde este al del lector» (Martín Morán 2015: 74).

Ahora bien, Cervantes no se sirvió de este recurso para *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, ya que las dotó de un marco explícito que a) daba pie a sus historias y b) permitía juzgarlas una vez concluidas. En *El casamiento*, la brevísima intervención de Peralta resulta del todo «imprescindible para captar el verdadero sentido de la novela, que sin ella quedaría falseado, a pesar de que, muy significativamente, el licenciado no cuenta nada y se limita a escuchar las palabras de su amigo» (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1997: xxxvii). En efecto, gracias a Peralta acabaremos descubriendo que, en el matrimonio de Campuzano, «pata es la travesía» (Cervantes 2013: 534); y también es él quien advierte al alférez que no tiene derecho a quejarse de su situación, pues aceptó aquel enlace con aviesas intenciones. Jiménez Heffernan (2008: 274) hizo hincapié en la

centralidad de lo auditivo en una *novella* como *El casamiento*, en la que la motivación de su coloquio interno no es otra cosa que la refutación de la murmuración: el alférez trata de vacunarse contra los rumores que sobre su vergonzante caso puedan haberse diseminado, y la estrategia que escoge, ciertamente original, es narrar él mismo su caso, con sucesos nuevos y peregrinos, junto a otro caso cuyos sucesos «exceden a toda imaginación», el caso del coloquio de dos perros.

No hay duda de que la historia del alférez, por tratar de un asunto íntimo, no ha sido objetiva en modo alguno. Con la introducción del licenciado, Cervantes sugiere que «un solo punto sobre la realidad puede ser engañoso» (Rey Hazas y Sevilla

¹⁹ El epílogo de *La gitanilla* reza: «se hicieron las bodas, se contaron las vidas, y los poetas de la ciudad, que hay algunos, y muy buenos, tomaron a cargo celebrar el extraño caso, juntamente con la sin igual belleza de la gitanilla. Y de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo que en sus versos durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren» (Cervantes 2013: 108). En *La española inglesa* unos clérigos que observan la escena se quedan pasmados por lo sucedido y ruegan a Isabela que «pusiese toda aquella historia por escrito, para que la leyese su señor el arzobispo, y ella lo prometió» (Cervantes 2013: 262). En *La ilustre fregona* se lee: «Dio la ocasión de *La ilustre fregona* a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solemnizar y alabar la sin par hermosura de Constanza» (Cervantes 2013: 439). He aquí, por último, el de *Las dos doncellas*: «los poetas de aquel tiempo tuvieron ocasión donde emplear sus plumas, exagerando la hermosura y los sucesos de las dos tan atrevidas cuanto honestas doncellas, sujeto principal deste extraño suceso» (Cervantes 2013: 480). De esta manera, el alcaáino acertó de pleno, habida cuenta de que «lo que el lector tuvo hasta entonces entre manos ya no es lo que era, sino que constituye materialmente la prueba manuscrita, o una copia en su defecto, de la historia que los protagonistas redactaron sobre sus aventuras» (Montcher 2011: 625-626).

Arroyo 1997: xxxvii). Pues bien, en la adaptación de Calvo Teixeira este marco se sustituirá por otro de índole puramente didáctica. El episodio de *Hora 11* no arranca en el Hospital de la Resurrección: el primer plano del telefilme corresponde al retrato, atribuido a Juan de Jáuregui, que se viene identificando con el Manco de Lepanto. Tres años después, haría lo mismo Fernández Santos en su traslado de *El licenciado Vidriera* (1974). Y ambos repitieron así una falacia tres veces secular. En 1971, casi se habían cumplido las bodas de plata desde que Lafuente Ferrari (Lafuente Ferrari 1948: 48-51) desmontara todas las leyendas sobre semejante cuadro: en especial la de que perteneció al conde del Águila y que saliera del pincel de Carducho, o bien de los de Alonso del Arco, quien, a su vez, pudo haberlo copiado de uno perdido, acaso del citado Jáuregui o de Francisco Pacheco. Sin embargo, el sospechoso parecido con el grabado de la edición inglesa de 1738 de las *Ejemplares*, patrocinada por el barón de Carteret, y más todavía con la copia grabada por Folkema al frente de la edición impresa en La Haya, en 1739, echó por tierra cualquier veracidad del lienzo, que, antes de desembocar en las manos del conde de Águila, había pasado por las del anticuario Bracho.

Seguidamente, la cámara de *El casamiento engañoso*/TVE hace un barrido por un salón que luego reconoceremos como el de doña Estefanía. Un lento *travelling* intercalado con dos imágenes (0:20-0:38) que evocan otros tantos episodios del *Quijote*: los molinos (I, VIII) y el rebaño de ovejas (I, XVIII). No nos engañemos: se trata de las aventuras más conocidas –y no necesariamente leídas– del *Ingenioso hidalgo*. En cierto modo, para «pintar» a Cervantes como padre de la novela moderna, Calvo Teixeira hizo suya la que Mazzocchi (2014: 66) llamara «poética del fragmento», rememorando una batalla entre Croce y De Robertis. El hispanista italiano la glosaba así: se trata de «la renuncia del hombre contemporáneo a la comprensión de la totalidad de la realidad, y [por ello] a la construcción de la obra cabal», en la medida en que De Robertis había abogado por el análisis con lupa de los detalles –aquí las fotos fijas de molinos y corderos– para llegar a comprender el *Furioso* de Ariosto. O siquiera un resumen²⁰.

En el capítulo de *Hora 11*, una voz *off* prepara al espectador para lo que está a punto de visionar:

Miguel de Cervantes vivió en la encrucijada crítica de los dos Siglos de Oro, el xv y el xvi [sic], cuando dos estéticas enfrentábanse en el orden literario y cuando en lo histórico, frente a una grandeza incomparable, empezaban a asomar los gémenes de la decadencia. Recogiendo todas las modas y géneros que se agotaban y

²⁰ El plano de los molinos, sin motivo aparente, se repite en el minuto 1:36. He aquí lo que Gilles Deleuze (1984: 179) clasificó como «imagen pulsión»: «el realismo de la imagen-acción se opone al idealismo de la imagen-afección. [...] Pero, entre los dos, nos topamos con un par extraño: mundos originarios-Pulsiones elementales. Un mundo originario no es un espacio cualquiera (aunque pueda asemejarsele), porque no surge sino en el fondo de medios determinados; pero tampoco es un medio determinado, el cual deriva solamente del mundo originario. Una pulsión no es un afecto, porque es una impresión, en el sentido más fuerte, y no una expresión; pero tampoco se confunde con los sentimientos o las emociones que regulan o desarreglan un comportamiento».



asomándose a las nuevas formas del xvii, Cervantes abre y cierra los nuevos tipos de novela de su tiempo a la vez que crea la novela humana y moderna. En muchos momentos de su obra nos hace vivir la angustia del mundo heroico al ser arrinconado por una generación de espíritu bien diverso. Esta postura crítica frente a su época hace de Cervantes uno de los escritores más actuales de toda la literatura del Siglo de Oro. Sus temas, sin apenas forzarlos, pueden ser trasladados a nuestra realidad actual. Juan Tébar, tomando como base la idea de *El casamiento engañoso*, novela que le sirvió a Cervantes como introducción a *El coloquio de los perros*, ha construido, en versión muy libre, una sátira de ciertos aspectos del matrimonio de hoy (00:00-1:57).

Tales arranques eran comunes en las series librecas de aquella época, y dejaban al aire las costuras de su didacticismo. De hecho, «lo más característico de la producción [de los sesenta y setenta] fue que no hubo reparos en presentar el tapiz pedagógico que envuelve las ficciones televisivas» (Palacio 2001: 153). Algo parecido se registra en *El licenciado Vidriera* de Jesús Fernández Santos, prologado por el académico Alonso Zamora Vicente²¹. Pues bien, aunque Tébar omitió aquí el motivo del busto parlante, lo cierto es que echó un grosero borrón al acotar los Siglos de Oro entre el xv y el xvi. Asimismo, los datos se antojan un punto vagos. No queda nada claro el guiño a esa «generación de espíritu bien diverso» que arrinconó al mundo heroico y que quizá aluda a la picaresca como reverso de la caballería. A su vez, podría discutirse que Cervantes abriera, pero también cerrara, los nuevos tipos de novela de su tiempo. Y no digamos ya las «dos estéticas que se enfrentaban en el orden literario». Según su fallida cronología, habría que pensar en la controversia entre los que defendieron la poesía del Cancionero (la *Reprehensión* de Cristóbal de Castillejo) frente a los itálicos modos de Boscán y Garcilaso. Sin embargo, lo más seguro es que aludiera a la dicotomía –segunda falacia– entre cultos (Góngora) y conceptistas (Quevedo), ya en el Barroco. Circunstancia que obligaría a pensar en otro español que arrastró el lastre de la enseñanza de la literatura durante los cincuenta, aún deudores del magisterio de Menéndez Pelayo²². Con todo, lo más triste es que tampoco libra al *Casamiento engañoso* de su etiqueta de prólogo novelístico del *Coloquio de los perros*» (Avalle-Arce 1985: 20).

²¹ Véase Fernández Fernández (2010: 118-119).

²² Véase Alonso (1984). Carreira (1986: 33-35) ofrece un fino resumen de esta falsa antinomia. El quid del asunto se lo debemos a Collard (1967: 13-15): «Para Lope los profanadores del cultismo (los culteranos) no son en verdad cultos; son los que sin ton ni son abusan del ‘culteranismo’, puesto de moda a partir de Góngora, aunque no por él inventado. [...] De hecho, Góngora perdió el aplauso *general* solo porque se pasó al preexistente culteranismo. La voz adjetival no surgiría hasta 1622. La utiliza Quevedo junto con otras formas análogas que inventa para escarnecer a los cultos: cultedad, cultosa, cultero, cultería, cultigrafía y culterano». Para cualquier análisis sobre el conceptismo es de obligada referencia el libro de Blanco (1992). Véanse especialmente «Le champ sémantique du *concepto* en Espagne» («*Agudeza et culture*») (38-43), «Un troisième terme, le *concepto*» (54-56) y «Baltasar Gracián ou l'*agudeza* triomphante» (245-314).



De igual modo, esta obertura hace aquí las veces de marco, si bien fuera de la diégesis, y sumerge al público en el interior de la trama. Seremos nosotros, y no Peralta, quienes pongamos el atento oído al servicio de Campuzano, que ya no responde por ese nombre. Empero, se hace difícil, por no decir imposible –salvo milagros como los de *El moderno Sherlock Holmes* (*The Modern Sherlock Holmes*, Buster Keaton, 1924) o *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985)– que le demos nuestra opinión sobre su conducta a Miguel (Ricardo Merino), el Campuzano televisivo. Es por eso por lo que, casi al final, lo sorprendemos en el *hall* del mismo hotel donde comenzó el capítulo charlando con Juan (Manuel Calvo), el recepcionista, ya bien enterado de su desgracia:

JUAN. Vaya, conque ha sido una boda con trampa, ¿eh? ¡Pero quién te mandaría a casarte!

MIGUEL. Y tanto, Juan, y tanto. Y vaya trampa... Ni la casa era suya, ni la criada era criada, ni ella tenía un duro... Pero ¿cómo iba a pensarlo yo? Tú mismo me dijiste: «Fíjate en aquella, que parece de dinero. Es una buena presa». En cuanto le hablé de cuenta corriente y de viñedos... Pobre de mí, si mi padre no ha tenido en su vida ni una parra en Ocaña (33:52).

Juan lo acusará después de ingenuo, a lo que el recién casado responde que él también se la ha jugado a su mujer, pues se fingió rico y encima le expidió un cheque sin fondos. Como puede verse, el recepcionista sustituye al bueno de Peralta, convirtiéndose en el segundo narratario del capítulo –él sí puede intervenir en los hechos, si bien su papel se reduce a la observación y escucha pasivas–. A esto se añade que, durante el desenlace, la imagen del vestíbulo se congela y una voz *over* pronuncia las siguientes palabras:

Y sabida ya por vuestra merced la historia de este casamiento, se me ocurre traer a la memoria dos versos de Petrarca que dicen en castellano que «el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe dejar engañar nunca». Así, yo no me quejo, pero lastímome, que el culpable no por conocer su culpa deja de sentir la pena del castigo (38:19).

Esta réplica fusiona un par de intervenciones de Peralta y de Campuzano²³. Aquí la primera persona gramatical remite forzosamente a Miguel. Y se ha de entender, pues, que su receptor inmediato es de nuevo el público, cuya función de narratario reaparece en la despedida para enlazar con el prólogo didáctico.

Pero hay una divergencia capital entre la *cornice* literaria y el epílogo televisivo: mientras Estefanía le transmitió la sífilis al pobre Campuzano como único

²³ «—No sé qué responderos –dijo Peralta– si no es traeros a la memoria dos versos de Petrarca, que dicen: *Ché si prende diletto di far fiode, / Non si de lamentar si altri l'inganna*. Que responden en nuestro castellano: 'Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado'. —Yo no me quejo –respondió el alférez–, sino lastímome, que el culpado no por conocer su culpa deja de sentir la pena del castigo» (Cervantes 2013: 533).



souvenir de su idilio, Miguel conserva su salud en *El casamiento engañoso* de TVE. Si bien se mira, en la penúltima de las *Ejemplares*, la dolencia del alférez tenía un doble objetivo que nada incumbe al turbulento matrimonio: el aspecto del protagonista desazona a Peralta, que acabará interrogando a su amigo por la causa de sus achaques y detonando el relato de sus trabajos. En segundo lugar, tal vez la purga de Campuzano le impida distinguir entre la realidad y el delirio.

De ahí la verosimilitud de esa segunda novela, *El coloquio de los perros*, que el enfermo asegura verídica, frente al descreimiento de Peralta. Las posibles alucinaciones provocadas por la fiebre permiten otorgar crédito a la palabra del alférez: los mastines parlantes han existido, aunque solo fuera en su cabeza²⁴. Se trata sin duda de uno de los entresijos más sofisticados de la colección: «Cervantes no solo vincula [...] la sífilis con las cortesanas, sino que irónicamente hace que los padecimientos causados por Estefanía [...] conduzcan a Campuzano a presenciar el prodigio narrado en el *Coloquio de los perros*, posible fruto de [...] [la paranoia] durante su [...] enfermedad» (Sáez 2011: 176). Esto da pie, según Casaldueiro (1969: 245), al «sueño de la creación literaria»: «el alférez que está ante el licenciado no es ya el hombre que ha sufrido y padecido, sino el autor que entrega al mundo su obra».

Esta recompensa le será negada a Miguel en el medimetraje de Calvo Teixeira: aunque se mantiene sano, tiene pendiente la asignatura de otra mujer a la que sangrar, si bien el recuerdo de Susana se impone al desengaño. Lo veremos enseñada.

3. UN CASAMIENTO ENGAÑOSO DE CHAQUETA Y PANTALÓN

El casamiento engañoso de *Hora 11* no fue una adaptación al uso, lo cual, ya desde el incipit, se pone en conocimiento del público. Además del fallido prologuillo, los títulos de crédito vuelven a informar del experimento de Tébar: en primer lugar, se muestra un plano en el que leemos «El casamiento engañoso»; y, a continuación, en letras capitales historiadas –acompañadas por *El baile del bufón* de Los Relámpagos, tema que anticipa la naturaleza de los personajes–:

De cómo Juan Tébar se tomó la libertad de vestir la novela ejemplar de don Miguel de Cervantes de pantalón y chaqueta. De cómo la interpretaron Carmen Fortuny, Ricardo Merino, Conchita Goyanes, Berta Labarga, Joaquín Dicenta, Ofelia Zapico y Manuel Calvo. De cómo la dirigió y realizó Luis Calvo Teixeira, y de cómo fue producida por Televisión Española.

²⁴ Para Clamurro (1997: 251), «[Campuzano's] venereal disease is especially appropriate to the question of the telling of tales [...]. But the addition of this medical aftermath, the diseased souvenir of greed and sexual, sensual indulgence, makes the need to explain his case, to contextualize the shameful history, even more urgent». También Maestro (2007: 286) entiende que, «en el peor de los casos, Campuzano no es un mentiroso, sino un enfermo crédulo de sus propios delirios».



Tanto la tipografía como la sintaxis para anunciar el reparto –evocadora de la de los capítulos del *Quijote*– procuran insuflar barroquismo a esta historia contemporánea. Luego queda claro que la adaptación de TVE no quiso desmarcarse del texto base. Sus creadores eran conscientes de que el prestigio de Cervantes otorgaba a su producción un interés nada despreciable. De ahí las alusiones a la obra maestra del complutense, que tampoco cesarán dentro de la propia trama.

Sin embargo, los rasgos que miran al pasado contrastan con otros que sitúan la peripecia en 1970. Así, tras los créditos, asoma el primer espacio ficcional: el vestíbulo de un hotel de lujo. El episodio presenta una escenificación de comedia, sin recrear los distintos lugares con realismo. Se limita a bosquejarlos a través de elementos puntuales. No hay paredes, pero el decorado adquiere gran importancia, pues sitúa temporalmente la acción. Todo el atrezo desprende una acusada estética sesentera: paneles geométricos metalizados, óleos psicodélicos, lámparas Panthella (diseño del famoso Verner Panton), sillones esféricos y sofás al estilo de los de Florence Knoll.

La transposición de Tébar y Calvo Teixeira abraza el hibridismo y se desarrolla en un punto intermedio entre la época cervantina y la actual. Lo peculiar de su relectura reside precisamente en salvaguardar los atributos de la novela, ahora reconvertidos para ajustarse al nuevo entorno.

3.1. MELODÍA DE SEDUCCIÓN

El alférez protagonista de *El casamiento engañoso* coincidía en la posada de la Solana con una misteriosa embozada, doña Estefanía de Caicedo. Y ya vestido con sus mejores galas, le pedirá que se descubra. Ella se niega, lo que «[enciende] más [su] deseo de verla» (Cervantes 2013: 522)²⁵. Solo entonces lo invita a su casa, donde podrá, al fin, destapar su rostro. Vencido por la curiosidad, Campuzano se persona en la mansión que Estefanía habitaba con una moza. Ella le confiesa su propósito de buscar marido.

En el capítulo de *Hora 11*, Miguel (quizá en homenaje a Cervantes) se encuentra en el vestíbulo del Hotel Dulcinea (otro guiño), donde divisa entre los huéspedes a una señora ataviada con un sombrero y unas gigantescas gafas de Saint-Laurent: la misma función, pues, que poseía el velo cervantino. Con una salvedad: mientras que Estefanía «[derribó] el manto hasta la barba», dejando solo sus ojos al descubierto (Cervantes 2013: 524), su trasunto televisivo oculta justamente su mirada.

Recordemos, además, que, en el siglo XVII, ir tapada se estimó peligroso y hasta «se prohibió en varias disposiciones porque, a la vez que puede considerarse

²⁵ Según Dunn (2005: 97), el relato «engages our desire to know the origins of a story but, more radically, it engages with our blindness to the origins of desire itself». En *La tía fingida* –atribuida a Cervantes, y cuyos lazos con *El casamiento engañoso* han sido subrayados (Apráiz 1906: 19; Isla García 2010: 97; Sáez 2018: 56 y 57)–, la celosía de una casa que solía servir de serrallo suscita la curiosidad y el deseo de los protagonistas.





un medio de lograr un margen de libertad mayor y un arma de seducción, era una forma de ejercer la prostitución denunciada en las pragmáticas de 1586» (Sáez 2011: 165)²⁶. El manto de Estefanía cumple con creces su cometido: encandilar a Campuzano. Y aunque en los setenta ocultar el rostro no estuviese penado, las gafas de sol también atraen la atención de Miguel, que la contempla desde lejos, barajando un puñado de opciones para abordarla que el director presenta de manera peregrina: Miguel se acerca y le pregunta si se han visto antes «en Málaga o en Torremolinos» (4:02). Ella no le hace el menor caso. La música ambiental ha dejado de sonar y el resto de figuras permanecen congeladas. Cuando el movimiento se reactive, nos percataremos de que el idilio ha ocurrido solo en la mente del galán.

Se suceden luego otras dos, asimismo baldías: Miguel manda al botones que le ofrezca una copa de su parte y, después, un ramo de flores. Y mientras sigue absorto en sus pensamientos, una mano asoma a la izquierda del plano. Le pide fuego. Esta imagen evoca el primer encuentro de la novela: Estefanía también se sentaba al lado del alférez, que reparará en su «muy blanca mano con muy buenas sortijas» (Cervantes 2013: 524). En efecto, un enorme anillo adorna aquí el meñique de Susana (Carmen Fortuny), estratégicamente situado en la posición más próxima a la cámara. Miguel enciende el mechero y ella tira al suelo el cigarro, desconcertándolo por completo. Le revelará entonces que se había dado cuenta de que «llevaba hora y media rondándola y mirándola a hurtadillas» (5:20); de ahí que tomara la iniciativa. El donjuán responde que no ha sido cobardía, sino prudencia, pero a cambio recibe una orgullosa pulla: «desde que lo vi mirarme comprendí perfectamente que se había enamorado de mí» (5:45).

Luego de una corta elipsis, la pareja será la última en abandonar el local. Miguel intenta quitarle las gafas. Susana lo rechaza, objetando que es como el Coyote, que «se protegía con un antifaz cuando había peligro» (6:28). No tendrá, pues, más remedio que darse por vencido. He aquí el primer guiño actualizador de la versión televisiva. Y hasta cierto punto, incluso cultural: *El Coyote* fue el héroe más popular de José Mallorquí (Barcelona, 1913-1972). Tomando como nítida piedra de toque *El Zorro* de Johnston McCulley, el catalán firmó una colección de novelas, publicadas por Germán Plaza en Clíper, que pronto darían el salto al cómic –ilustrado por Batet–, álbumes de cromos y películas. La serie cruzó el charco (Argentina y Brasil), triunfando también en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, Austria, Suecia, Noruega, Dinamarca y Finlandia. Se trata de un total de 192 títulos aparecidos entre los años cuarenta y 1953²⁷.

Recuérdese asimismo que del primer encuentro entre Estefanía y Campuzano en *El casamiento engañoso* no tendremos más noticia que el interés desmedido del alférez. Por el contrario, en el capítulo de *Hora 11*, Susana le pide a Miguel que

²⁶ A pesar de las críticas de los moralistas y también de una Pragmática, promulgada por Felipe II en 1590 (a la que seguirían otras) para impedir que las damas saliesen tapadas, no se erradicó esta costumbre de la sociedad española. Véase Deleito y Piñuela (1954: 63-70 y 287-289).

²⁷ Véase Casillas (29/04/2016).



siga contándole sobre la temporada que vivió en África. Después, la dama se despide y lo invita a tomar el té en su piso al día siguiente, donde podrá mostrarse a cara descubierta, «sin temor a los hombres excesivamente apasionados» (7:33). Miguel acepta con entusiasmo. Allí lo recibirá Vera (Conchita Goyanes), la criada, un personaje que carecía de desarrollo en la novela. En la transposición de Tébar, juega siempre al desconcierto, coqueteando con el invitado a la menor oportunidad.

Si a Campuzano le pareció que Estefanía «no era hermosa en extremo, pero éralo de suerte que podía enamorar comunicada, porque tenía un tono de habla tan suave que se entraba por los oídos en el alma» (Cervantes 2013: 525)²⁸, Susana encandila a Miguel por sus atributos, ya que sus diálogos no son ni de lejos tan atractivos como los descritos en el relato:

Señor alférez Campuzano, simplicidad sería si yo quisiese venderme a vuestra merced por santa. Pecadora he sido y aún ahora lo soy, pero no de manera que los vecinos me murmuren, ni los apartados me noten. Ni de mis padres, ni de otro pariente heredé hacienda alguna, y con todo esto vale el menaje de mi casa, bien validos, dos mil y quinientos escudos [...]. Con esta hacienda busco marido a quien entregarme y tener obediencia, a quien juntamente con la enmienda de mi vida le entregaré una increíble solicitud de regalarle y servirle, porque no tiene príncipe cocinero más goloso ni que mejor sepa dar el punto a los guisados [...]. Digo estas alabanzas mías porque no acarrear vituperio cuando es forzosa la necesidad de decirlas. Finalmente, quiero decir que yo busco marido que me ampare, me mande y me honre, y no galán que me sirva y me vitupere (Cervantes 2013: 525-526).

Estefanía confiesa «tener a sus espaldas una vida galante conforme al modelo de prostitución que decían de “dama servida”, una realidad social de grupo bien conocida por Cervantes» (Márquez Villanueva 2005: 272). Y tan sincero alegato funciona a su vez como «metáfora mercantil»: «la mujer se presenta [...] como mercancía y ofrece todos los servicios imaginables dentro del *oikos*» (Hutchinson 2001: 175-176). Susana, en cambio, no parece haber ejercido como meretriz.

Al inicio de su conversación, Miguel no se cansa de mirarla, incluso cuando la mujer da rienda suelta a un vano soliloquio:

No, no soy casada. He conocido muchos hombres, desde luego, pero ninguno que fuera digno de casarse conmigo. [...] Yo soy una mujer hecha para el matrimonio. No lo parezco, ¿verdad? Ya sé que a ojos superficiales doy la sensación de parecer una mujer frívola. El *hall* del Hotel Dulcinea, el lujo de esta casa... Sí, estoy segura de que a ti también te he parecido una vulgar aventurera (12:15).

Miguel, que bebe su infusión a duras penas, expresa su malestar, debido a que Vera le ha traído la sal en vez del azúcar. Divertida, la señora la despacha y le

²⁸ Este pasaje le sugiere a Lewis-Smith (2014: 62) un vínculo con la tradición clásica: «The heroine's seductive voice also links her with Homer Sirens and is a minor trace of another literary source of inspiration: a vilification of Circe's victims in the *Epistulae* of Horace».

ordena que vaya a por el té chino. Cuando están a punto de besarse, Vera regresa con otra bandeja. Ahora, en honor a la cuna de esta bebida, suena música oriental, que viene así a sumarse a una «banda sonora» que de continuo se transforma para ajustarse a la acción. El mejor ejemplo (23:04) son los acordes de saxo de *In the Mood* (*De buen humor* o *En forma*), una de las perlas de Glenn Miller, cuando el *playboy* oye que su mujercita está dispuesta a servirle el desayuno en la bañera: «¡Café con espuma!» (24:47)²⁹.

Una vez terminado este inciso pseudocómico, Susana le pregunta a su festejador si está casado. Miguel lo niega con rotundidad:

MIGUEL. ¿No se te habrá ocurrido pensar que yo...?

SUSANA. Sí, sí, sí, lo he pensado. Todos los hombres que buscan una aventura son casados. ¡Ay! Estoy tan cansada de tener que espantarlos a diario. Una mujer sola como yo... y rica. No sabes cómo rondan los hombres a las mujeres solas y ricas. Pero a mí no me gustan las aventuras. Bueno, no voy a decirte que no las haya tenido. Quizá tuve demasiadas. Pero con las aventuras intrascendentes, con el loco amor, ocurre como con la cerveza [...]: la cerveza atrae, es rubia, bonita, uno intenta apagar su sed y bebe cerveza. La espuma, el color dorado... Todo son atractivos. Uno, dos, tres, muchos vasos. Con un deseo insensato, ¿no te parece? Y luego, al cabo de muchos vasos, te das cuenta de que ya no sabe a nada y de que, en realidad, no te ha quitado esa sed abrasadora. ¿Tú nunca has acabado hastiado de la cerveza? (14:23)³⁰.

En el siglo XVII, vivir pasajeros idilios con varios hombres sin perder la honra era algo impensable; a finales del XX, Susana puede declarar sus amoríos sin provocar escándalo. Luego la versión de Tébar gana en modernidad, pero pierde por el camino la irreverencia del texto cervantino. Al fin y al cabo, resulta más insólito que un caballero acepte casarse con una cortesana confesa que con una mujer liberal³¹. Y quién sabe si la censura no obligó a que Susana cambiara de oficio. Eso sí, la función de su perorata es idéntica a la de Estefanía: insinúa que tiene posibles,

²⁹ *In the Mood* encabezó las listas estadounidenses en 1940. Un año después se incluyó en la película *Sun Valley Serenade* (H. Bruce Humberstone). También acentúa el argumento de *El casamiento engañoso*/TV la abatida fanfarria (26:18) que sugiere que Miguel está sin blanca.

³⁰ Como puede verse, estas «agudezas» suenan a burdo remedo de las de las *flappers* (Katherine Hepburn, Claudette Colbert, Carole Lombard, Jean Arthur, Barbara Stanwyck, Rosalind Russell) de la *screwball comedy*. Según Echart (2005: 213-214), «una forma característica de la comedia romántica *screwball* [‘chiflada’] para distinguir a los personajes es el grado de elocuencia que muestran al hablar. El diálogo inteligente y bien articulado es, por lo general, el gran aliado de los protagonistas, que lo utilizan como instrumento de diversión, como vía de acceso al conocimiento mutuo y, por supuesto, como arma arrojada para argumentar, ironizar y disminuir al contrario. El dominio del diálogo se convierte en un aliado esencial de los protagonistas en su batalla romántica. Y viceversa: los protagonistas más torpes y rígidos –David en *La fiera de mi niña*, Charlie/Hopsie en *Las tres noches de Eva*– carecen de esta elocuencia, lo que les sitúa a merced de sus compañeras».

³¹ González de Amezúa (1958: 379) refuta que «aunque parezca raro y discutible que todo un alférez se aviniese a maridar con una mujer de vida libre y cortesana, el hecho era no poco frecuente».



que está hecha para el matrimonio y que anda a la caza de un marido ejemplar. Sin embargo, las palabras de Susana poseen mayor sutileza, pues, en lugar de proponer las nupcias como acuerdo, deja que esta idea se desprenda como secuela de su mutua compatibilidad.

Miguel, por su parte, aviene con Campuzano más de lo que se antojaba *a priori*. Al principio, solo cuenta que residió en África con «un trabajo vulgar, [...] burocrático» (16:23). Y Susana, cautivada por su porte, pregunta si seguirá haciendo viajes, porque su sueño siempre había sido volar a lugares exóticos, como Oceanía. Acicateado por esa confianza, Miguel afirma que también él ha tenido sus escarceos. Es ahora cuando la protagonista, movida por la imaginación, evoca los filmes *kitsch* de María Montez y Jon Hall producidos por los hermanos Korda³².

El galán responde que va a tomarse un descanso, ya que tiene dinero en el banco y unos viñedos adonde retirarse. No obstante, en el epílogo sabremos que es insolvente y que su periplo internacional se redujo a cuatro años de sargento en Melilla. Estamos, pues, ante un militar que ha cambiado el Flandes de Campuzano por el norte de África y la legión que, tres décadas atrás, había comandado el mismísimo Franco. No se ignore que *El casamiento engañoso* se ha vinculado con el género de las vidas de soldados³³. De hecho, Albuixech opina que «Cervantes's fictional evocation of a feminized soldier left "pelón" (that is, bald and broke) in the course of a transactional mishap [is] [...] a metaphor of what awaited a masculinist nation living beyond its possibilities» (Albuixech 2014: 48). Y Ruiz Pérez (2008: 392) arguye que «la especificidad de Campuzano frente a otros narradores de condición militar, como Ruy Pérez de Viedma, es la de ser un auténtico "soldado roto", tanto en su primera aparición textual (en la descripción ofrecida en el momento de su encuentro con Peralta) como en el inicio de la historia relatada, antes del encuentro con "doña Estefanía"». Si bien habrá que poner en cuarentena que Tébar dibuja a su antihéroe con esta intención, el mísero exsargento representa un modelo de masculinidad caduco en el marco de un régimen que, en 1970, daba sus últimos pasos.

Ya de vuelta a la trama, Miguel y Susana, a través de esta mínima conversación, se intuyen dos medias naranjas. Y como la pareja cervantina, subirán al altar creyendo que se han salido con la suya, ocultando sus respectivas pobreza, ignorantes de que, bajo una misma capa de falsa opulencia y respetabilidad, se esconden dos almas gemelas.

³² María Montez y Jon Hall trabajaron juntos en multitud de cintas de ambiente exótico: *Las mil y unas noches* (*Arabian Nights*, John Rawlins, 1942), *La salvaje blanca* (*White Savage*, Arthur Lubin, 1943), *Alma zíngara* (*Gypsy Wildcat*, Roy William Neill, 1944), *La reina de Cobra* (*Cobra Woman*, Robert Siodmak, 1944), *Alí Babá y los cuarenta ladrones* (*Ali Baba and the Fourty Thieves*, Arthur Lubin, 1944) y *Sudán: la reina del Nilo* (*Sudan*, John Rawlins, 1945). No es azaroso que Susana le pregunte a Miguel: «Eran en colores. ¿Tú no las viste?», ya que Montez fue conocida como «La Reina del Technicolor». Véase Vicens de Morales (1992). Hasta cierto punto, podría decirse que las citas cinematográficas desempeñan aquí el mismo papel que la de Petrarca en *El casamiento engañoso*: definen a los sujetos, e incluso el desarrollo de los hechos.

³³ Véanse Rupp (2001: 371-377), Albuixech (2014) y Sáez (2014).



3.2. LA GRAN DESILUSIÓN

Como la mentira tiene las patas cortas, poco durará el idilio en que se embarcan los protagonistas. La Clementa de *El casamiento engañoso*, auténtica propietaria de la casa solariega, sorprendía *in fraganti* a Campuzano y Estefanía, que habrán de abandonarla sin demora. Los acoge una amiga de la mujer que acaba por contarle lo sucedido al alférez. Y antes de que pueda darle caza, Estefanía se escapa con su amante (fingido primo en la ceremonia nupcial), llevándose consigo los bienes de su marido.

En el episodio de Calvo Teixeira, el detonante de la boda no será Clementa, sino Clementina, una melindrosa de clase alta escoltada por Oscar, un inglés igual de remilgado. Nótese el cambio onomástico, que da pie al segundo «gesto actual»: Tébar convirtió a Clementa Bueso en Clementina, capricho que permite al señorín de las Islas apostrofarla como «my darling Clementine». Aventuro que Tébar recordaba el western homónimo de John Ford (1946), que en España se estrenó como *Pasión de los fuertes*. En la cinta del maestro americano, el tema *Oh, my Darling Clementine*, atribuido a Percy Montrose y en ocasiones a Barker Bradford, suena tanto en los créditos de apertura como en los de cierre. Pero más allá de la devoción por el clásico del autor de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), lo que nos interesa –por su rastro en este *Casamiento engañoso*– es que en las *screwball* de los cuarenta «algunos de los mejores intérpretes lacónicos e inocentes –James Stewart, Gary Cooper, Henry Fonda– dieron vida [antes y] después a memorables héroes del western, género en el que los [hombres] se distinguen por la parquedad de los diálogos» (Echart 2005: 214). Precisamente Henry Fonda, el sheriff Wyatt Earp de *My Darling Clementine*, fue el actor fetiche del genio de Maine hasta *Fort Apache* (1948), y también abrió el cartel en *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, 1941), una de las chispeantes comedias de Preston Sturges.

Clementina monta en cólera al descubrir a Miguel semidesnudo en su baño. Susana había huido antes sin importarle la suerte de su esposo, a quien solo Vera pondrá sobre aviso. Cuando el galán se reencuentra con su mujer, recibe la misma excusa que Campuzano en el relato cervantino: le ha cedido su casa a una amiga durante unos días para ayudarla a conquistar a un hacendado. En la cinta de *Hora 11*, no se alojan en casa de una conocida de Susana, sino en un ruinoso hotel: la Pensión Blanca.

Tras otra elipsis, la pareja pugna por una manta demasiado pequeña como para cubrirlos a ambos. Esta escena recuerda a otra de Campuzano y Estefanía, quienes dormían en «un aposento estrecho, en el cual había dos camas tan juntas que parecían una, a causa que no había espacio que las dividiese, y las sábanas de entrambas se besaban» (Cervantes 2013: 530). Tanto en la novela como en el filme, la armonía hasta entonces reinante se desmorona por culpa de las idas y venidas de la dichosa casa. En el capítulo de Calvo Teixeira, la situación empeora cuando la dueña del hotel informa de que han de salir de la habitación porque se la ha alquilado a un tenor. Susana le pregunta por qué acude allí para cantar, y Miguel sugiere la causa: «Habrá llegado un amigo y tendrá que dejarle la casa para los ligues. Eso pasa mucho ahora» (32:38). He aquí el tercer guiño cinéfilo: la respuesta de Miguel coincide con la premisa de *El apartamento* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960),



estrenada una década antes del rodaje de *El casamiento engañoso* y todo un referente para Tébar, que la pone como ejemplo de «un guion inmejorable, una película que cada vez que veo me descubre más cosas y no me decepciona nunca»³⁴. Pero no es ese el motivo: en realidad, los ensayos molestan a sus vecinos. No obstante, la señora de la pensión apunta que Miguel sí puede quedarse, pero Susana debe irse, porque al huésped «las mujeres le perturban» (33:01). Dejando a un lado el pequeño homenaje a Wilder, este añadido no irá a ninguna parte, porque ni el «Gayarre» (32:00) llega a aparecer, ni vuelve a aludirse a él.

El director nos ha escamoteado cómo Miguel se malicia el engaño. La siguiente escena nos lo muestra hablando con el recepcionista del hotel, una vez que le ha perdido la pista a Susana. Nos enteramos entonces de que no hubo robo de trajes y alhajas como en la novelita: la estafa se levanta ahora sobre un préstamo que Susana le pidió a Miguel y que no pensaba devolverle. A cambio, había recibido un cheque sin fondos, en el cual se cifra la pequeña venganza del esposo.

Allí conocerá también a una elegante muchacha que, como sucediera al inicio, se acerca a pedir fuego. Se trata de Vera, la criada y cómplice de Susana. Ahora se aclaran sus pasados flirteos, toda vez que también ella es una seductora profesional. Pero no es la única: gracias al recepcionista, entendemos que Miguel no se arrojó a Susana por sus encantos, sino por sus caudales. Y antes de publicarse la identidad de Vera, Juan le propone que la seduzca por tener «aires de [...] hija de millonario por lo menos» (36:14). Pero Miguel se niega en esta ocasión: «Juan, que soy un hombre casado» (36:17).

A pesar del fracaso marital, sueña con la vuelta de su esposa:

Volverá. Ella es una mujer tradicional, te lo digo yo que conozco el paño. Una sinvergüenza, pero tradicional. Y en España, chico, esto del matrimonio es una cosa muy seria para las mujeres tradicionales. Otra hubiera intentado sacarme el dinero, pero sin boda (35:45).

El crítico Lloris (1970: 17) subrayó lo mismo respecto a Estefanía: «si su intención hubiera sido el expolio, ninguna necesidad hubiera tenido de colocarse [...] en una situación tan embarazosa y difícil como a la que se da lugar en la historia». Y también Márquez Villanueva (2005: 272) se preguntó: «si su intención no era otra que el robo, ¿a qué tan largo rodeo en consumarlo?». Las respuestas a esta incógnita son dispares. Lloris (1970: 16) abogaba por la inocencia de Estefanía, a quien atormenta «[el apuro] de hacerse respetable, de situarse dentro de la sociedad; y también el imperioso deseo de [formar] un hogar». Concluye, en suma, que estamos ante «la historia de una intentona trágico-grotesca de una infeliz en busca de redención social» (Lloris 1970: 20)³⁵. Márquez Villanueva (2005: 272) distin-

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=bXU2gnNX6QA>, 1:16.

³⁵ Sáez (2011: 168) discrepa: «Si es así, ¿por qué [Estefanía] renuncia ante las dificultades que le salen al paso? Sus teóricos deseos son, en verdad, muy débiles o inexistentes, porque realmente tiene un amante con el que acaba huyendo».





gue aquí una incongruencia narrativa; no entiende cómo Campuzano «pudo ser tan cándido ni creer [...] en aquella felicidad mentida por su demasiado buena fortuna». A su juicio, la solución radica en entender la anécdota matrimonial como un invento más del alferez: «la historia de *El casamiento engañoso* ¿no será [...] el mayor y más desafortado de los engaños allí presentes?» (Márquez Villanueva 2005: 279).

No orillemos, sin embargo, que hablar de verdad y mentira en la ficción equivale a andar por arenas movedizas: la ficción ha de definirse «desde criterios ontológicos y materialistas, no epistemológicos, ni gnoseológicos, ni metafísicos» (Maestro 2007: 307). En todo caso, el relato de Campuzano es síntoma de «un personaje cuya verdadera vocación no es la de militar, sino la de un consumado narrador o novelista» (Márquez Villanueva 2005: 271). Por eso Cervantes enlaza a dos sujetos al borde del abismo: «la mujer, en una edad madura, se encuentra en el ocaso de una belleza claudicante [...] [y el] hombre de origen humilde que, tras lo que ha debido de ser una larga vida en la milicia, no ha pasado en ella de alferez [...]. La vida del soldado, igual que la de la ramera, es corta, dura para el cuerpo y solo guarda miserias para quienes le sacrificaron los aceros de su mocedad» (Márquez Villanueva 2005: 273-274).

Estas características también valen para la reescritura de Tébar. Pero a diferencia de Miguel, Campuzano no tenía intención alguna de tropezarse de nuevo con su esposa. De hecho, Peralta consuela a su amigo diciéndole que es una suerte que Estefanía haya huido y que él no se vea «obligado a buscarla» (Cervantes 2013: 533). Y en efecto, el soldado señala que no quiso «hallar el mal que [le] faltaba» (Cervantes 2013: 533-534). Miguel sí que bebe los vientos por Susana. Y no se le escapa una pista de Vera: «Bueno, ¿me invitas a un whisky o no? Si es escocés, puede que te ayude a seguir ese rastro» (38:16). Al final, el galán acabará claudicando ante las ventajas del matrimonio: «No lo puedo remediar. Soy un sentimental. Cuando me caso, aunque me haya casado con la mujer más embustera del mundo, no puedo olvidarla. Yo también soy un tradicional, Juan» (37:52)³⁶.

Su confesión invita a considerar que durante el año de rodaje de este capítulo (1970) y el anterior hubo un encendido debate europeo sobre la aprobación del divorcio consensuado. En el mes de diciembre se legalizaba en Italia, y Francia se disponía a seguir sus pasos. Dicha cuestión se haría palpitante en los diarios españoles de 1969, atentos a las votaciones extranjeras. Por eso avivaron una polémica que duraría hasta el ocaso de la dictadura y renació en la transición al calor de la Nueva Ley del Divorcio de 1981. Sin ir más lejos, *ABC* publicaba el 13 de junio de 1970 un reportaje titulado «El escándalo del divorcio» con tres duros subtítulos: «La legislación sobre el divorcio es unánime: todo el mundo está en contra» y «La iglesia, las organizaciones familiares y los educadores reclaman: ¡la familia está en peligro!» (Serrou, 12/06/1970: 64-67). En buena lógica, el afán ético de las series literarias

³⁶ Aunque lo reduzca a una nota, gracias a Juan averiguamos que Miguel había trabajado de *maitre* en el hotel. No resulta difícil ver detrás de este recepcionista la sombra de los mayordomos, ayudas de cámara y conserjes –tan elegantes como sus señores– que Edward Everett Horton y William Powell encarnaron para directores como Lubitsch, La Cava o Leissen.

y los sentimientos de Miguel hay que leerlos como un sermón dirigido a aquellas familias patrias. Además, cuando rechaza a Vera por lealtad hacia su mujer, la falsa sirvienta responde: «¡Ay, estos chicos tan españoles!» (37:06). Se instaura, entonces, una equivalencia entre el carácter nacional y el respeto al séptimo sacramento.

Por consiguiente, el capítulo de TVE operó una doble adaptación. La novela del *Casamiento engañoso* se reinventó para acomodarse a la pantalla del tardofranquismo. Y la gramática transformacional de Pardo García (2018: 79) nos ayuda a explicarlo. Basándose en los modelos de Genette (1982) y Saint-Gelais (2011), distingue entre *adaptación* (entendida como trasvase de una historia), *apropiación* (o la transformación que el segundo creador opera sobre el texto original) y *revisión* (relativa al mensaje último de la obra). Este episodio de *Hora 11* constituye, pues, una *adaptación intermedial* (del escrito al audiovisual) y una *apropiación heterodiegética*, en la medida en que se desvía del relato, emplazando a los personajes en el siglo xx. Por fin, se trata de una *revisión correctiva* de la novela de Cervantes, ya que el final se trueca por una defensa a ultranza del matrimonio.

Este *aggiornamento* de *El casamiento engañoso* se antoja bastante similar al que García Montero codiciaría en sus poemarios de un cuarto de siglo después, con vistas a acercarlos a la bautizada como «otra sentimentalidad»³⁷:

A través de los siglos
saltando por encima de todas las catástrofes,
por encima de títulos y fechas,
las palabras retornan al mundo de los vivos,
preguntan por su casa.
Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo (*Garcilaso 1991*, vv. 22-32).

Esta «musa con vaqueros» es vecina de la que inspiró a Tébar³⁸. El guionista nos legó una reescritura cotidiana, adaptada a los nuevos tiempos, que Calvo Teixeira transformó en un sugestivo «dramático» televisivo. Aunque no pasara a la posteridad, y con razón, ha de valorarse al menos como reliquia de una época y de una estética muy concretas. No en vano, sus imágenes solicitan el derecho a verdear historias pasadas, vaciarlas en un molde nuevo y aplaudir sus triunfos. Se quiera o no, el original quedará intacto y, por fortuna, un paso más lejos de las grises cavernas del olvido.

RECIBIDO: octubre de 2020; ACEPTADO: abril de 2021

³⁷ Véase Egea, Salvador y García Montero (1983).

³⁸ Véase García Montero (1996: 69-76).



BIBLIOGRAFÍA

- ALBUIXECH, Lourdes (2014): «The Soldier's (s) World: Transvirilism and Empire in *El casamiento engañoso*», en Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.), *Actas del II Congreso Ibero-asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, BIADIG, 39-51.
- ALONSO, Dámaso (1984): «Las modas literarias en la época de Góngora. Diferencias y semejanzas entre conceptismo y gongorismo», en *Obras completas. VII. Góngora y el gongorismo*, Madrid: Gredos, 80-93.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis (1994): *La estructura cíclica del «Coloquio de los perros» de Cervantes*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- APRÁIZ, Julián (1906): *Juicio de «La tía fingida». Copia de tres ediciones raras y edición crítica de esta novela*, Madrid: RAE.
- ARANDA ARRIBAS, Victoria y Rafael BONILLA CEREZO (2018): «El licenciado Vidriera visto por Fernández Santos: un palimpsesto cervantino», *Piedras lunares. Revista jienense de literatura* 2: 159-213.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2008): «Cervantes y la crítica como sabotaje», en Julián Jiménez Hefferman (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 99-131.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1985): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* (III), Madrid: Castalia, 7-34.
- BAGET HERMS, Josep María (07/1970): «*El casamiento engañoso*», *Imagen y Sonido* 85: 57-58.
- BERRUEZO-SÁNCHEZ, Diana (2017): «Novelas sin marco y marco con novelas. De las *Novelas ejemplares* a la primera parte del *Quijote*», *eHumanista/Cervantes* 6: 15-28.
- BLANCO, Mercedes (1992): *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève: Editions Slatkine.
- CARREIRA, Antonio (1986): «Introducción», en Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid: Castalia Didáctica, 33-35.
- CASALDUERO, Joaquín (1969): *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid: Gredos.
- CASILLAS, Jorge S. (29/04/2016): «El milagro de *El Coyote*, un *best seller* de los años cincuenta», *ABC* [en línea]. URL: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-milagro-coyote-best-seller-anos-50-201604282035_noticia.html; 04/10/2020.
- CERVANTES, Miguel de (2013): *Novelas ejemplares* (Jorge García López, ed.), Madrid: RAE/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- CLAMURRO, William H. (1997): *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's «Novelas Ejemplares»*, New York: Peter Lang.
- COLLARD, Andrée (1967): «Formación del rótulo culteranismo», en *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid: Castalia, 11-17.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1954): *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio (2019): *Juegos cervantinos*, Madrid: Sial.





- DUNN, Peter N. (2005): «The Play of Desire: *El amante liberal* y *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en Stephen Boyd (dir.), *The Cambridge Companion to «Novelas ejemplares»*, Cambridge: Cambridge University Press, 85-103.
- ECHART, Pablo (2005): *La comedia romántica de Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid: Cátedra.
- EGEA, Javier, Álvaro SALVADOR y Luis GARCÍA MONTERO (1983): *La otra sentimentalidad*, Granada: Don Quijote.
- EL SAFFAR, Ruth (1974): *Novel to Romance. A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Londres/Baltimore: The John Hopkins University Press.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (2008): «El coloquio en la “mesa de trucos”», en Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 171-198.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2010): «Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición», en Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al. (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 119-138.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2013): «Notas complementarias», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid: RAE/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 822-1126.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996): «Una musa vestida con vaqueros», en *Aguas territoriales*, Valencia: Pre-Textos 1996, 69-76.
- GENETTE, Gerard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1958): *Cervantes, creador de la novela corta española*, II, Madrid: CSIC.
- GOZALO, Miguel Ángel (04/06/2015): «Fallece Luis Calvo Teixeira, un hombre de la televisión», *El País* [en línea]. URL: https://elpais.com/politica/2015/06/04/actualidad/1433450682_723988.html; 04/10/2020.
- GUARINOS, Virginia (2010): «El teatro en TV durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás», en Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al. (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 97-118.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.ª Ángeles (2008): «El “realismo intencional” de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 225-266.
- HUTCHINSON, Steven D. (2001): *Economía ética en Cervantes*, Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- ISLA GARCÍA, Virginia (2010): «A vueltas con *La tía fingida*», en Javier Blasco, Patricia Marín Cepeda y Cristina Ruiz Urbón (eds.), *Hos ego versículos feci... Estudios de atribución y plagio*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 75-101.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2008): «En los límites de la murmuración», en Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 267-347.
- LA FUENTE FERRARI, Enrique (1948): *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid: Dossat.

- LAUER, Robert A. (2016): «La segunda parte de *El coloquio de los perros* (1635) de Ginés Carrillo Cerón y su relación con *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes. Proceso y síntesis de un marco narrativo cervantino», *Cervantes* 36.2: 107-126.
- LEWIS-SMITH, Paul (2014): «The Refashioning of Mythological Fiction in *El casamiento engañoso*. A Contribution to the Study of the Realist Genre in the *Novelas ejemplares*», *Cervantes* 34.1: 59-75.
- LORIS, Manuel (1970): «*El casamiento engañoso*», *Hispanófila* 39: 15-20.
- LÓPEZ RUBIO, Lucía (2016): *El matrimonio en las «Novelas ejemplares» y el «Quijote»: la influencia del modelo histórico, social y legal de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Universidad Complutense.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (2013): *Segunda parte del Coloquio de los perros*, Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- MAESTRO, Jesús G. (2007): *Las ascuas del Imperio. Crítica de las «Novelas ejemplares» de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2005): *Cervantes en letra viva. Estudios de la vida y la obra*, Barcelona: Reverso.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2015): «La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la *novella* del Cinquecento», *Criticón* 134: 65-78.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2014): «Scaparro en *hispaniste*», en Daniela Arónica (ed.), *El «Quijote» según Scaparro. Entre melancolía, soledades y carnaval*, La Rioja: Fundación Rafael Azcona, 58-86.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1998): *La novela y el cine. Análisis comparativo de dos discursos narrativos*, Valencia: Ediciones de La Mirada, Contraluz / Libros de Cine.
- MONTCHER, Fabien (2011): «*La española inglesa* de Cervantes en su contexto historiográfico», en Christoph Strosetzki (coord.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 617-628.
- PALACIO, Manuel (2001): *Historia de la televisión en España*, Barcelona: Gedisa.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2018): «De la transescritura a la transmedialidad. Poética de la ficción transmedial», en Juan Antonio Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges: Orbis Tertius, 41-92.
- PARODI, Alicia (2002): *Las «Ejemplares», una sola novela: la construcción alegórica de las «Novelas ejemplares» de Miguel de Cervantes*, Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO (1997): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso; El coloquio de los perros* (Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds.), Madrid: Alianza, I-LXVI.
- REY HAZAS, Antonio (2013): «Las *Novelas ejemplares*: marco implícito y libertad del lector», *Ínsula* 799-800: 8-11.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1984): *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid: José Porrúa.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2008): «Venteando la novela», en Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 379-429.
- RUPP, Stephen (2001): «Cervantes and the Soldier's Tale: Genre and Disorder in *El casamiento engañoso*», *The Modern Language Review* 96: 370-384.



- RUTA, María Caterina (2004): «Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio, 2002)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 111-138.
- RUTA, María Caterina (2012): «Las *Novelas ejemplares*: reflexiones en la víspera de su centenario», *e-Humanista/Cervantes* 1: 41-56.
- SÁEZ, Adrián J. (2011): «“Pata es la traviesa”: la cortesana Estefanía, el engaño mutuo y la sífilis en *El casamiento engañoso*», *Anales cervantinos* 43: 163-180.
- SÁEZ, Adrián J. (2014): «De soldados, putas y sífilis: modelos y géneros literarios en torno al alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*», *Cervantes* 34.1: 41-57.
- SÁEZ, Adrián J. (2018): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La tía fingida* (Adrián J. Sáez, ed.), Madrid: Cátedra, 13-77.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011): *Fictions transfugés: La transfictionnalité et ses enjeux*, París: Seuil.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- SERROU, Robert (13/06/1970): «El escándalo del divorcio», *ABC*: 64-67.
- SMITH, Paul Julian (2006): *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*, Londres: Tamesis.
- VICENS DE MORALES, Margarita (1992): *María Montez: su vida*, República Dominicana: Editora Corripio.
- WOLF, Sergio (2001): *Cine/Literatura. Ritos del Pasaje*, Barcelona: Paidós 2001.
- ZIMIC, Stanislav (1996): *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid: Siglo XXI.



