



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica
Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628
Volumen 51 - Número 2, 2025

Ignacio D. Arellano-Torres y Carlos Mata Induráin
(Editores), Re-creando el Siglo de Oro:
Adaptaciones áureas en las literaturas y en las artes.
New York: IDEA, 2022, 188 páginas

Jorge Chen Sham

Chen Sham , J. (2025). Ignacio D. Arellano-Torres y Carlos Mata Induráin (Editores), Re-creando el Siglo de Oro: Adaptaciones áureas en las literaturas y en las artes. New York: IDEA, 2022, 188 páginas. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 51(2), en8mc6968. <https://doi.org/10.15517/n8mc6968>



Doi: <https://doi.org/10.15517/n8mc6968>
URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

Ignacio D. Arellano-Torres y Carlos Mata Induráin (Editores), *Re-creando el Siglo de Oro: Adaptaciones áureas en las literaturas y en las artes*. New York: IDEA, 2022, 188 páginas.

Jorge Chen Sham

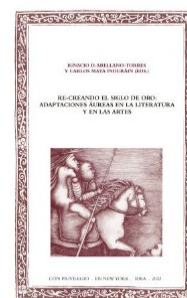
Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica

Academia Nicaragüense de la Lengua

Academia Norteamericana de la Lengua Española

jorge.chen@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0000-0001-9692-4598>



DOI: <https://doi.org/10.15517/n8mc6968>

Este libro, que aparece en la Colección del IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares; en este momento, la más importante especializada en el Siglo de Oro español), aborda el repunte de la cuestión del patrimonio cultural-literario en su relación con prácticas intermediales y su transposición semiótica. La discusión de sus imaginarios y de los fenómenos de producción/recepción en lo que podríamos llamar, siguiendo a las teorías de la intertextualidad, como adaptaciones, versiones y re-escrituras, plantea la vigencia y la actualidad de mitos, textos, personajes y tópicos. Esta es la noción más pertinente de “re-escritura”, surgida desde el ámbito de la intertextualidad y de los fenómenos de producción/recepción y no lo que algunos en tanto “vulgata” sostienen hoy en día. Esta actualización (de tradición y de emulación-recreación) desemboca en la conciencia que tanto escritores como creadores contemporáneos, principalmente, poseen de la cultura literaria en tanto patrimonio y “paisaje” del que no pueden sustraerse; se trata esa aceptación de la pertenencia y la filiación en tanto señas de identidad. En su breve “Presentación” (pp. 9-11), los dos editores dan una sucinta guía de conjunto; su significación, dentro de un corpus que recorre el cine-televisión, las ilustraciones y los cómics, permite aquilatar la significación de unas relaciones que no competen necesariamente a la literatura comparada como algunos piensan, sino que se trata también de una interpretación rica y un pormenorizado análisis de la complejidad textual y estética, de esa “centralidad” y “tradición” que la

literatura española de todos los tiempos ejerce, aunque a algunos les cueste reconocerlo. Sí que lo hacen quienes, en los ámbitos de las literaturas francesa y británica, por ejemplo, reconocen el magisterio y la preeminencia de sus “clásicos”, leídos y emulados desde una contemporaneidad en la que a veces los referentes y los modelos son escasos y, por eso, hay que regresar siempre a ellos.

De este modo, allí en donde el volumen se abre con una invitación heurística hacia esas preocupaciones más audiovisuales en las que los fenómenos literarios tienden a diluirse con giros tecnológicos y transmediales, se impone en tiempos de cambio y de transición, esa revolución/adaptación, eso sí, catapultada por la tecnología y sus cambios en otros soportes de escritura. Esa conciencia de la disolución y de la integración del orden literario recorre todo el volumen, para que funcione el Siglo de Oro en tanto dispositivo y tópico. En primer lugar, Emmanuel Marigno en “Notas sueltas para una teoría sobre (re)escrituras (transmediales, transculturales, transhistóricas)” (pp. 13-37) plantea una reflexión teórica pertinente sobre la noción de re-escritura desde una perspectiva del dinamismo de producción/recepción en el que entra la hibridez artística, para que él vuelva sobre el concepto de la *imitatio* horaciana (p. 15) y su capacidad de diálogo con sus medios de elaboración/construcción, como pueden ser la pintura y la imagen visual. Estos trasvases son los que abordan la “intermedialidad” (p. 17), esbozando las líneas teóricas y metodológicas desde las que se planteará la hibridez plástica y lo que llaman algunos la “porosidad” de ese límite y movimientos de fronteras que se desencadenan a través del intercambio-diálogo de componentes heterogéneos, retomando la posición de Nizar Mouakhar (p. 20). Estas explicaciones de la creación/destrucción funcionan en los diálogos intermediales en los que Marigno ve rápidamente los nombres de Calderón, Cervantes y Quevedo; ellos funcionan muy temprano en el siglo XX en la pintura surrealista de Remedios Varo o Salvador Dalí, para luego ser apropiados por el cine y la televisión. Marigno nos recuerda que la interdisciplinariedad es el principio epistemológico que justifica su dinamismo y funcionamiento en los dominios estético, sociopolítico y antropológico (p. 24), con el cual la “interdisciplinariedad” se posiciona siempre en la ruptura y se arriesga en la disolución del racionalismo del objeto y del método. Ahora bien, Marigno propone, como corolario de lo anterior, esa vía tercera, del “entre-deux” (p. 32), en la que las creaciones intermediales se abordan desde lo fractal, el artefacto, el dispositivo, la celebración y la disensión —y yo agregaría— el rizoma y las elipsis también.

Tal reflexión sirve de base a los otros trabajos del volumen. En “Lope de Vega re-creado o los muchos Lopes de la ficción literaria: Algunas calas en el teatro” (pp. 39-78), Carlos Mata Induráin aborda a Lope de Vega en tanto personaje del teatro, lo que da lugar a una imagen del escritor y su contexto cultural. Bajo el escrutinio de una vida “de lances dramáticos” (p. 40), la aventura y los avatares de una existencia heroica se imponen, para que Mata Induráin afirme sin tapujos: “Lope supo

hacer literatura de su vida, y hacer también vida de su literatura” (p. 40), que sus biógrafos y estudiosos aquilatan. Mata Induráin nos ofrece un listado (provisional) de recreaciones narrativas y dramáticas y, luego, se ocupa de dar un primer vistazo a algunas de estas últimas. Él retoma las piezas de Manuel García Muñoz (*Don Lope de Vega Carpio, ¿1849?*) y de Tomás Rodríguez Rubí (*El Fénix de los Ingenios*, 1853) y destaca el carácter idealizado por aventuras amorosas o por una vida de renuncia, con lo cual se pondera el retrato hagiográfico y su imagen consagrada por la tradición. Ahora bien, entre las obras del siglo XX, merece destacarse las que se escriben después de la transición española, las de José M^a. Rodríguez Méndez (*Literatura Española*, 1979/1989) o de Santiago Miralles y Gerardo Malla (*Entre Marta y Lope*, 2013), que abordan los últimos momentos en la vida de un personaje. En la primera, es la de Cervantes y en la que aparece un Lope de Vega, rabioso e irónico; en la segunda, el propio Lope se encuentra en ese tránsito que significa una recapitulación autobiográfica y un juicio poético de su vida y obra.

Por su parte, en “Del teatro a la televisión: la recreación de Don Quijote por George Almar” (pp. 79-93), Carmela V. Mattza deslinda la impronta de la recreación del texto cervantino, *Don Quixote, or The Knight of the Woeful Countenance* (1833), escrita por George Almar como pieza teatral y dos adaptaciones libres televisivas del siglo XX: *The Man of La Mancha* (1972) de Dale Wasserman y *Quixote* (2000) de Peter Yates. Dentro de la estética romántica, la lucha entre lo ideal y lo real se materializa en un don Quijote idealista y pensador que poco llama la atención en tierras británicas. Según esta interpretación, la locura quijotesca es el rasgo que lo impulsa hacia lo cómico y lo burlesco-festivo, cuando Mattza insiste en las condiciones de producción de esta pieza musical-dramática, para divertir al público dentro del *vaudeville* (pp. 84-85). Precisamente, en las adaptaciones del siglo XX, el elemento cómico sigue funcionando en Wasserman como en Yates, quienes introducen un idilio sentimental, por ejemplo, entre Sansón Carrasco y la sobrina de don Quijote, con lo cual ellos ponderan matices melodramáticos y cómicos de enredos y de lances, con finales idealistas propios de la comedia musical; cosa que apenas esboza Matzza para que pudiera trabajar la intermedialidad y el paso hacia un nuevo soporte semiótico.

Robert Lauer se interesa también por las adaptaciones a la televisión. En “Horror, tragedia y pathos en *La reina después de muerta* (Inés de Castro) de Cayetano Luca de Tena, adaptación televisiva de *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara” (pp. 95-118), Lauer va desgranando, en primer lugar, la significación de la figura de Inés de Castro y su productividad estética para ubicarla dentro del capítulo “La reina después de muerta” de la serie televisiva *Mujeres insólitas* del director Cayetano Luca de Tena, cuyo guion realiza José López Rubio. De una 1h 4 min y 31s de duración se transmitió en RTVE el 8 de mayo de 1977 y, en él, a modo documental estas figuras de la historia y de la literatura se dirigen a un “entrevistador” dentro de un triple rol actancial: actriz, personaje-

narradora y actante de la historia (p. 97), que hubiera sido necesario analizar en este capítulo de la serie. Lauer se dirige, luego, a plantear los elementos diegéticos que desarrollan las versiones dramáticas sobre Inés de Castro y, a modo de esquema, siempre subrayan el intenso y prohibido amor de la dama y su coronación póstuma (p. 98). La versión de Vélez de Guevara se configura, aunque Lauer no lo explicita así dentro de su artículo pero sí en el título, como la versión privilegiada, lo cual ameritaría una comparación-cotejo entre las dos obras desde la noción de víctima inmolada y la reivindicación-venganza que su coronación póstuma encierra. El corpus de las obras que abordan la figura de Inés de Castro, ofrecido por Lauer en la bibliografía, es pertinente para quien deseen profundizar en este personaje trágico y atormentado, el cual para mí es de esos mitos personajes de gran visibilidad y recepción en la literatura universal y comparada.

Carmen Rivero Iglesias se dirige a las relaciones entre el cine español y el teatro, centrándose en una de las obras de Lope de Vega, en “Hacia una revisión del Siglo de Oro en el cine español femenino de fin de milenio: *El perro del hortelano* de Pilar Miró” (pp. 119-134). A Rivero Iglesias le interesan las adaptaciones filmicas del teatro áureo, en el que su lenguaje y su capacidad dramática ya prefiguran los deslindes de rasgos que permiten su transposición al cine. Ella destaca cómo Pilar Miró elige mantener el verso en tanto que la polimetría permite la intensificación-valoración de la acción dramática con planos más cortos y ágiles, lo cual le permitirá una “apuesta por una renovación ... del Siglo de Oro” (p. 120). Al volver a la crítica de *El perro del hortelano*, Rivero Iglesias restituye el valor de la comedia en tanto representación arquetípica de la sociedad que afianza sus convenciones sociales frente a quien desee transgredir tanto el buen gobierno como el bienestar de la Corona, en el ejemplo de Diana y el gobierno de su casa y criados. Miró trastoca estos condicionamientos para que aquella se convierta en una mujer “transgresora” (p. 128) y se case, en la película, con un hombre socialmente inferior; Rivero Iglesias retoma la técnica del contrapicado/picado para que el enfoque filmico subraye esa oposición entre Diana y los personajes masculinos (p. 129), los cuales, según mi punto de vista, debió analizar más detalladamente para dar cuenta del juego de planos y las transgresiones/adaptaciones de Miró al texto de Lope de Vega.

Por su parte, Rachel Schmidt, gran especialista en las ilustraciones y sus relaciones con la literatura, nos ofrece en “Las cuevas y los mundos subterráneos en las ilustraciones de *Don Quijote de la Mancha* y *Rinconete y Cortadillo* en el siglo XVIII” (pp. 135-159), un análisis de la práctica de las estampas (las ilustraciones), en ese momento capital, en el que se reconoce la necesidad de que el libro se acompañe de tales, máxime tratándose de Cervantes durante el siglo XVIII. Palabra e imagen se acompañan y se nutren para que las imágenes visuales ofrezcan su significado suplementario al arte de leer (p. 136) y exploren la imaginación, que Schmidt lleva al terreno primero del “Episodio de la Cueva de Montesinos” y después a la novela ejemplar de *Rinconete y Cortadillo*. Se trata de uno de

los trabajos más enjundiosos del volumen, por cuanto dentro de una concepción de la naturaleza y de las jerarquías sociales del siglo XVIII, el mundo de las cuevas sirve de contención y de límite para los deseos del caballero andante y lo refrene así de su imaginación en este lugar oscuro y cerrado (p. 136). Schmidt observa estas mismas características en las ilustraciones sobre el mundo de la picaresca, un espacio subterráneo y de reglas codificadas entre delincuentes (p. 137). La observación de la cueva dentro de las novelas de caballería en tanto lugar de lo mágico y de potencias sobrenaturales, constituye, en Cervantes, un lugar parodiado de la entrada triunfal del héroe hacia los avernos y sus pruebas iniciáticas. Schmidt analiza ilustraciones y describe sus rasgos particulares en la composición de planos y progresión narrativa, para que destaquemos dos: la de 1771 del grabador Manuel Monfort y Asensi, en donde arriba de la cueva, la tarde se oscurece, intensificando “la oscuridad y el misterio” (p. 140) y la de 1738, edición londinense del texto por J. R. Tonson en donde, captando la narración textual, la subida de don Quijote se nutre de una oscilación propia entre el arriba y el abajo entre sus dedos, uno hacia arriba y otro hacia abajo (p. 141). En cuanto a la novela ejemplar, las ilustraciones ponderan el bajo mundo del hampa, en el que Monipodio lidera dentro de un contraste entre el inframundo de los delincuentes y el respetuoso superior de ley y orden (p. 146), entre las que se destaca la edición del editor Sancha de 1783, en donde el reino de Monipodio ofrece una lectura limpia de la jerarquización y de sus influencias hacia afuera entre mujeres ancianas y ricos adinerados (p. 148).

En “Pablos: de la novela al cómic” (pp. 161-175), Victoriano Roncero se centra en la impronta de las aventuras del pícaro cuyas peripecias pueden seguir siendo contadas porque la vida del pícaro no se cierra y posee un final abierto como el de Pablos, que se continúa en adaptaciones que permiten hacer resurgir al personaje en otros formatos como el cómic. Roncero analiza el cómic *Les Indes fourbes ou une seconde partie de l'Histoire de la vie de l'aventurier nommé don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous; inspiré de la première partie, telle qu'en son temps la narra don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, chevalier de l'ordre de Saint Jacques et seigneur de Juan Abad* (2019). El guion es de Alain Ayroles y las ilustraciones de Juanjo Guarnido, y el respeto a esa tradición y adaptación de la novela picaresca ya está en el propio título, cosa que parece un anacronismo bien intencionado, con el fin de marcar que se trata de una continuación literaria, mientras que en la traducción española de ese mismo año el título sea más breve: *El Buscón en las Indias*. Por su parte, Ayroles se muestra con respecto a Quevedo como su continuador y así puede imaginar sus aventuras en América, no solo siguiendo una cronología de las andanzas de Pablos por tierras del Sur, sino también haciendo que tanto el prólogo como el epílogo respondan a un diálogo interno e interartístico con “Las Meninas” de Velázquez en la corte madrileña (p. 165). Roncero también señala que se mantiene el doble encuadre narrativo de la narración dirigida primero, hacia un interlocutor interno, el alguacil (Capítulos I y II) y luego externo, al lector (Capítulo III), a quienes se les cuenta su

vida. Y en cuanto a la continuación, las peripecias se desarrollan en torno a ese imaginario de venir a las Américas a enriquecerse y mejorar su suerte en el Perú, un nuevo El Dorado, para que, en tanto novelas de aventuras, el personaje que testimonia y narra se embarque en una expedición en búsqueda del mito al estilo Indiana Jones (p. 171), con don Diego Coronel en tanto compañero de infortunios por el espacio de una selva llena de peligros; cosa que se desmiente en el Capítulo II, cuando se descubre la verdad y la mentira de una narración que vendría a exculpar a Pablos de un intrincado robo de oro al estilo *Ocean's Eleven* (p. 171). Esta manera de apuntalar el argumento del cómic y su relación intersemiótica (con el cine) hubiera sido necesaria desarrollarlos con más amplitud para mostrar cómo Ayroles y Guarnido ponen este cómic en la mediación entre la literatura picaresca y el cine de Hollywood.

En el último trabajo del volumen, Ignacio D. Arellano-Torres explora también el cómic. En “Una adaptación al cómic de *La vida es sueño*” (pp. 177-188), el autor comienza apuntando la relevancia contemporánea del cómic en esa transposición entre la palabra y la imagen, y afirma desde el principio que el sistema semiótico de lo visual y las viñetas modifican el texto de Calderón de la Barca, mientras que la traducción a otro sistema siempre reformula el texto, yo agregaría, “primario”, aunque siga guardando conexiones con él (p. 177) y pueda privilegiarse una relación que posee tanta prosapia explicitada en el “Ut pictura poesis” (pp. 178-179). Me llama la atención la pertinencia de una afirmación de Arellano-Torres, cuando plantea el cómic como una forma semiótica que puede seguir traduciendo el lenguaje barroco en su “carácter ecfrástico” (p. 179), el cual resalta la relevancia de los procesos semióticos. La adaptación de *La vida es sueño* se lleva a cabo en 2018, con guion de Ricardo Vilbor, dibujos de Alberto Sanz y color de Mario Ceballos, para especificar un trabajo de creación colectiva. Partiendo de una metodología que privilegia la lámina y las viñetas propios al cómic, Arellano-Torres analiza el color y sus tonalidades cromáticas en su primera lámina y va matizando el contraste entre el castillo y el cielo, con la figura de Segismundo y el tema de la astrología y el destino (p. 182); su descripción me parece robusta, cuando integra las cinco viñetas y aborda la noción estructural de *hyperframe* (p. 183), creando una lectura por encadenamiento y enlace del conjunto. Solamente extraño un detalle: que no nos pusiera la lámina y las viñetas que analiza.

En fin, nadie negará la pertinencia de este libro: el que quiera comprender la conexiones interartísticas y semióticas que el Siglo de Oro, literario y artístico, privilegia, debe leerlo; aunque debemos avanzar en el carácter “entre-deux”, que Marigno pregonaba, respetando la necesidad de profundizar en esa interfase creada por sus conexiones y la especificidad que lo audiovisual y el movimiento del montaje dinámico del cómic, de ilustraciones, de series o películas ponen en escena en la actualidad mundial, si se quiere estudiar la noción de re-escritura en el mercado del objeto cultural y las redes de su economía.