

LOPE DE VEGA EN TELEVISIÓN

ESTHER FERNÁNDEZ (Rice University)

«Yo estoy seguro que Lope de Vega y Cervantes —que eran hombres de su tiempo— serían felices si vivieran de escribir para la televisión».¹

Jaime de Armiñán

CITA RECOMENDADA: Esther Fernández, «Lope de Vega en la televisión», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 10-37.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.246>>

Fecha de recepción: 26 de junio de 2017 / Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2017

RESUMEN

Este artículo explora la imagen que Televisión Española (TVE) ha creado del Fénix, desde los años sesenta hasta nuestros días. Partiendo de un análisis del corpus de obras retransmitidas del dramaturgo, de los programas entorno a su biografía o de las recientes series de ficción en las que aparece como protagonista, estudio hasta qué punto la televisión se erige como un medio capaz de ofrecer un acercamiento alternativo al mito de Lope institucionalizado por la memoria cultural.

PALABRAS CLAVE: Teatro televisivo; Lope de Vega; Ficción histórica; Estudios culturales; Adaptación.

ABSTRACT

This article unpacks the image that Spanish National Television (TVE) has made of Lope de Vega from the 1960s to nowadays. By analyzing the entire fifty year corpus of Lope's plays broadcast on TVE, as well as other shows in which he figures as a protagonist, I explore the extent to which television stands as a medium capable of offering alternative approaches that question the Lope myth that cultural memory has institutionalized around his persona.

KEYWORDS: Television Drama; Lope de Vega; Historical Fiction; Cultural Studies; Adaptation.

1. La cita proviene del artículo que Julián Cortés-Cavanillas [1965:55] dedica a Jaime de Armiñán, director y guionista cinematográfico con una larga experiencia en TVE.

Desde la llegada de la televisión a los hogares españoles en los años cincuenta, las recreaciones de la vida y obra de Lope de Vega han tenido una presencia escasa pero relativamente continua en la pequeña pantalla.² Sin embargo, no ha sido hasta tiempos muy recientes cuando la figura televisiva del dramaturgo ha resurgido con una popularidad inesperada, tanto entre los telespectadores como entre los propios creadores. Esto se ha debido, en su mayor parte, a *El Ministerio del Tiempo* (2015-2017), la primera serie transmedia emitida por Televisión Española (TVE), que ha conseguido que Lope se convirtiera en *trending topic* en las redes sociales.³ No obstante, aunque no podemos considerar a Lope un fenómeno universal como Shakespeare, dentro de la historia literaria y la cultura española es un protagonista indiscutible, que un medio democrático y público como TVE tiene el deber de hacer accesible a los espectadores, independientemente del éxito de audiencia que los programas en torno a su obra o figura puedan tener.

El presente estudio trata de trazar una genealogía de todas las producciones realizadas por TVE sobre la vida y obra de Lope de Vega emitidas a lo largo de las cinco últimas décadas, concretamente desde 1967 hasta el 2017. El propósito es analizar la manera en que la biografía y la obra del escritor se han transmitido a través de los programas dramáticos, los divulgativos y las series más recientes de ficción, en las cuales el mito del Fénix llega incluso a ser cuestionado.

Para ello he documentado un total de treinta y ocho programas emitidos que podrían dividirse en las siguientes cinco categorías: (1) programas biográficos; (2) programas divulgativos; (3) programas dramáticos; (4) co-producciones europeas televisivas / cinematográficas; (5) programas de ficción (teleseries o telefilmes).⁴

2. Quisiera agradecer a Radio Televisión Española (RTVE) por facilitarme el acceso a sus archivos, a Concepción Cascajosa por su ayuda y por la inspiración de sus estudios, a Anabel Mateo, Purificació Mascarell, Selina Chen y Núria Enríquez por su apoyo a lo largo de este proceso de investigación.

3. Con la expresión «serie transmedia» me refiero a cómo *El Ministerio del Tiempo* se ha extendido en las redes sociales y otros medios de comunicación, lo que lleva a los telespectadores a generar contenidos originales en relación a la serie, convirtiéndose en «prosumidores».

4. Para consultar cada una de estas fichas, refiero al lector al Anexo que se encuentra al final del artículo. Gracias a una beca que me fue otorgada por la Northeast Modern Language Association (NeMLA) en el 2013 tuve la oportunidad realizar una investigación en los archivos de TVE, donde

Partiendo de estas clasificaciones y dejando a un lado la inevitable sofisticación del lenguaje audiovisual, la presencia de Lope en la televisión española no parece implicar una progresión artística o ideológica justificada. La figura del Fénix surge de manera ocasional, casi caprichosa, independientemente de una agenda política o cultural que la apunte a largo plazo, como sería el caso de Shakespeare en la BBC. Quizás por esto, no haya que buscar una evolución de las representaciones de la biografía y de la obra del escritor en la pequeña pantalla, sino concebir estos programas como un variado mosaico de propuestas artísticas que debemos considerar de manera individualizada, como productos específicos que responden a las inquietudes sociales y a la estética de la época en la que surgen y a la que pertenecen.

I. LOPE «DE CAJA»

Una de las peculiaridades innatas de la televisión es promover la democratización de las artes y de la cultura, y como parte de estas el teatro televisivo ocupó un papel central en la España de finales de los sesenta y a lo largo de los setenta.⁵ En relación al teatro clásico, esta democratización ya había comenzado en la escena de los años treinta, en parte gracias a la figura de Lope de Vega. A raíz del tricentenario de la muerte del escritor en 1935, surge una voluntad de acercar el teatro lopesco a las sensibilidades del pueblo y resaltar su esencia popular (García Santo-Tomás 2000:323).⁶ Una iniciativa que se verá truncada con la victoria de los Nacionales, cuyos dirigentes convertirán a los dramaturgos áureos en portavoces del nacional-catolicismo.⁷ Esta tendencia oficialista y grandilocuente en torno a los clásicos no

pude consultar los fondos audiovisuales disponibles y las fichas de los programas mencionados en este artículo.

5. Para Juan Guerrero Zamora, prolífico director de programas dramáticos, la televisión era «el vehículo para hallar al pueblo allí donde estuviera y formarlo. Quiero decir que al pueblo genuino se le podía captar y, como postuló Mao, elevarle al nivel sensible peldaño a peldaño» (cit. en Palacio 2010:18-19). Si bien esta era la visión idílica de algunos directores de izquierdas, muchos intelectuales parecían hacer oídos sordos a la difusión popular del medio televisivo y se obstinaban en evaluar el teatro televisado siguiendo los parámetros de la fidelidad con la obra original (Palacio 2010:19).

6. Para un listado completo de los estrenos durante esos años, véase García Santo-Tomás [2000:343].

7. El Ministerio de Educación creó en esta época un nuevo centro de estudios dedicado exclusivamente a la difusión de la obra de Lope (Wheeler 2012:23). Sin embargo, esto no quitó que

consiguió, sin embargo, eliminar el diálogo creado entre la obra del Fénix y las corrientes sociales del momento. Prueba de ello es toda una serie de montajes a lo largo de los sesenta —*El perro del hortelano*, *La malcasada*, *El caballero del milagro*, *La bella malmaridada*, *Por la puente Juana*— que realzaron la agencia de sus protagonistas femeninas en una época en la que la mujer empezaba a tener un papel social más activo (Wheeler 2012:33-34). Este aperturismo artístico y social no pasó desapercibido en la pequeña pantalla, la cual experimentó una época dorada en cuanto al teatro clásico televisado en la segunda cadena desde 1965 hasta 1975.⁸ Según Ana Suárez Miramón [2002:571]:

todos los historiadores de la Televisión [...] están de acuerdo en considerar la segunda mitad de la década de los 60 como su edad de oro, que coincidía, no por casualidad con la etapa de expansión económica española y de mayor dinamismo y apertura de la vida intelectual del país. La voluntad de rehabilitar el pensamiento español al 36 favoreció también de alguna manera la revisión de los clásicos que se vieron entonces como autores de gran potencial artístico con los que se podía experimentar escénicamente de lo cual han quedado importantes ejemplos.⁹

Esta apertura experimental del teatro clásico emitido por TVE se vio, irónicamente, suspendida durante el periodo de la Transición cuando —al contrario de lo que ocurrió en los escenarios— las obras áureas se eliminaron de raíz de la parrilla televisiva junto con cualquier otra reminiscencia artística que pudiera relacionarse con la ideología del régimen anterior. El “espacio vacío” que dejaron los programas dramáticos en la pequeña pantalla lo pasaron a ocupar teleseries históricas, adaptacio-

algunos montajes experimentales afloraran en torno a sus comedias como *Los melindres de Belisa* dirigido por J.A. de Cabo en 1956, *Los locos de Valencia* de Adolfo Marsillach en 1958 o *La viuda valenciana* dirigida por Ángel Fernández de Montesinos en 1960.

8. La segunda cadena fue desde sus inicios el canal experimental y el campo de pruebas para los que serán los grandes cineastas españoles como Mario Camus, Josefina Molina, Jaime Chávarri, Angelino Fons, Miguel Picazo o Pilar Miró (Guarinos 2010:108). En lo pedagógico, el “canalillo” —como también era conocida la segunda cadena— cumplió una función esencial gracias a una amplia gama de espacios educativos como *Libros que hay que tener* (1967) en el que se dedicó un programa a *Fuenteovejuna*. Cabe también destacar que un antecedente indispensable del teatro clásico en televisión fue el teatro radiofónico, el cual fue decisivo en la creación de toda una escuela de actores entre los que destacan José María Roderó, Marisa Paredes, Joaquín y Manuel Dicenta, Aurora Vicente, Berta Riaza, Antonio Iranzo, Tomás Blanco, Nuria Torray, Conchita Cuetos, José María del Río, entre otros (Suárez Miramón 2002:571).

9. A diferencia del teatro clásico, las obras extranjeras y contemporáneas estuvieron mucho más expuestas a la censura.

nes literarias, películas, reportajes y espacios infantiles (Guarinos 2010:98).¹⁰ No será hasta 1990 cuando el teatro volverá a la parrilla televisiva bajo la forma de obras breves y dramas contemporáneos (Vilches de Frutos 2002:216). En el año 2000, TVE y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) romperán su acuerdo en lo que respecta a la retransmisión de obras contemporáneas, y los programas dramáticos volverán a verse relegados a retransmisiones esporádicas (Vilches de Frutos 2002:216). De hecho, hoy en día estamos ante una total ausencia de teatro clásico en la pequeña pantalla. La última emisión hasta la fecha fue *La viuda valenciana* de Lope, dirigida por Carlos Sedes en el 2010, en un retorno ocasional del mítico programa *Estudio 1*, recibido con gran entusiasmo por la crítica. Así lo demostró la viñeta de Mingote que apareció en el periódico *ABC*, el 29 de diciembre del 2010, un día después de la retransmisión de la obra, en la que el dibujante agradece a *Estudio 1* esta inesperada vuelta a la programación. Si bien el teatro del Siglo de Oro podría haber disfrutado de una mejor salud tanto en la escena como en la televisión, las trayectorias divergentes que siguió en ambos medios permitió que las obras de Lope continuaran representándose sin interrupción y, por lo tanto, mantuvieran la memoria cultural del Fénix viva y al alcance de los españoles.

Concretamente, la dramaturgia lopesca empezó a emitirse en la segunda cadena como parte del programa *Teatro de Siempre* (1966-1972), cuya misión artística radicaba en presentar una visión panorámica del mejor teatro universal con un énfasis divulgativo. *Fuenteovejuna* (1967), *El castigo sin venganza* (1967), *El rufián Castrucho* (1968), *La villana de Getafe* (1968) se grabaron en directo en el corral de comedias de Almagro, una idea original de Manuel Fraga Iribarne, que tuvo como

10. Para Gustavo Pérez Puig, este cambio de programación más que una resolución gubernamental fue una decisión personal de Rafael Anson, el entonces Director General de RTVE: «Hay al principio un error de UCD, que es prescindir del teatro, de los programas dramáticos. Y eso lo hizo Rafael Anson, que ha sido uno de los más grandes directores que ha tenido la televisión pública... Anson estaba empeñado en hacernos demócratas a cualquier precio e ideologizó la televisión a niveles inconcebibles. Vendía democracia y escogió a hombres que vehicularon bien estos mensajes... el silencio de los grandes gurús de la televisión franquista, excelentes profesionales algunos de ellos, lo provoca Rafael Anson, porque a la UCD le urge ensayar un nuevo discurso informativo trufado de democratitis. Y es cuando nos echan a todos y se inicia en 1976 un desmantelamiento de los dramáticos que concluye cuando llegan los socialistas al poder... lo que no perdono a los socialistas es que me tuvieran del 82 al 92 pagándome y solo me dejaran hacer seis programas... Nos mandaron a negro muchos profesionales que asociaban con el Antiguo Régimen sin ninguna explicación y sin ningún dato» (cit. en Suárez Miramón 2002:583).

propósito dar a conocer este espacio histórico único y contextualizar la comedia dentro de su marco original (Wheeler 2012:158).¹¹ El protagonismo del corral resulta obvio en estas primeras retransmisiones a través de las múltiples tomas de su arquitectura y de la presencia de espectadores en directo.¹² Estos montajes fueron, en su mayoría, producciones realizadas exclusivamente para TVE y la asistencia del público era un elemento más de estas “puestas en escena” televisivas.¹³ Durante el montaje audiovisual se añadía a las grabaciones algún tipo de elemento o marco pseudo-histórico, como, por ejemplo, los primeros planos de las páginas de un manuscrito donde aparecían algunas acotaciones o una toma de la mano de Lope firmando una comedia, escena con la que se daba fin al programa.¹⁴ Estas yuxtaposiciones creativas demostraban las posibilidades del lenguaje televisivo, a la vez que encarecían el valor y la estética histórica de las obras retransmitidas.

El esfuerzo por armonizar el arte dramático con el lenguaje audiovisual de la televisión por el que apostó *Teatro de Siempre*, se convirtió en la misión artística

11 En la retransmisión de *El castigo sin venganza* (1967), por ejemplo, se escucha una voz en *off* que encarece la ciudad de Almagro de la siguiente manera: «Televisión Española, a través de su segunda cadena, transmitiendo desde Almagro. Almagro, villa a quien Carlos III el 4 de enero de 1770 otorga Carta de Privilegio de Feria confirmando lo concedido por Enrique II y Carlos IV, el 28 de agosto de 1803 se le concede el título de Ciudad. De su brillante pasado histórico es una muestra el corral de comedias en el cual, y dentro de unos instantes, dará comienzo la primera representación del ciclo español de teatro clásico español [...]».

12 Además de las filmaciones en el corral de Almagro, *Teatro de siempre* también realizó grabaciones de obras de Lope en plató, como *El nuevo mundo descubierto por Colón* (1968), retransmitida para conmemorar el descubrimiento de América. El reparto multitudinario de más de una veintena de actores, los decorados múltiples o el creativo diseño de los créditos atestiguaban una incipiente grandiosidad que se volvería más común en las realizaciones dramáticas de los setenta.

13 En una entrevista realizada para TVE en 1996 sobre *Teatro de siempre*, Gemma Cuervo, la actriz que interpretó a Laurencia en *Fuenteovejuna* (1967) afirmaba: «Hacíamos esta representación [...] de *Fuenteovejuna* seguida para el público, en el corral de Almagro, antes de que tuviera tradición como teatro clásico, de que se recuperase, y la hacíamos a la vez directamente para televisión. O sea, se ensayaba como televisión, se hizo para teatro y a la vez se daba emitido para todo el país, para toda España y, el público estaba pues en ese momento abarrotando—porque es muy chiquitito—pero una preciosidad el corral de Almagro. [...] imperfecciones técnicas, algunas equivocaciones de letra de algún actor, todo eso hace que se comprenda las dificultades enormes que tenía un lugar pequeño, una obra entera, aprendida para televisión que es mucho menos ensayada y mucho menos procesada y sin embargo, luego hecha toda seguidita».

14 El marco más complejo que he detectado en estas obras fue el de *El castigo sin venganza* (1967). El montaje incluía un preámbulo meta-ficcional en el que espectadoras de época y escritores como Quevedo, Lope, Calderón y Alarcón protagonizaban distintos *sketches* que recreaban el distintivo ambiente social de los corrales en el siglo XVII.

por excelencia de *Estudio 1* (1965-1984).¹⁵ Tal como su nombre indica, este programa pretendía exaltar el potencial televisivo de las obras a través de guiones escritos y adaptados específicamente al nuevo medio (Baget Herms 1993:163), siguiendo una estética naturalista de plató, caracterizada por «espacios interiores, decorados de cartón piedra, [y] pocos cambios espaciales [...]» (Guarinos 1992:103).¹⁶ Esta modalidad de drama “enlatado”, aunque muy cuidado a nivel literario gracias a una rigurosa asesoría, fue la que marcó las producciones de *El caballero de Olmedo* (1968 y 1973), *La dama boba* (1969), *El villano en su rincón* (1970), *El mejor alcalde, el rey* (1970), *Los milagros del desprecio* (1972), *La malcasada* (1973), *La viuda valenciana* (1973), *La discreta enamorada* (1980), *La moza de cántaro* (1981) o *El perro del hortelano* (1981). Dentro del poco espacio para la creatividad que les quedaba a los directores en el proceso de producción, algunos de ellos aprovecharon al máximo lo que el lenguaje cinematográfico tenía que ofrecer, al convertir, por ejemplo, los apartes de los protagonistas en primeros planos que, dentro del medio televisivo, rompían con la cuarta pared.

Paulatinamente, el teatro lopesco televisado fue incluyendo más tomas de exteriores, un mayor número de extras y un diseño gráfico de los títulos y una ambientación musical cada vez más adaptada a la temática específica de cada obra. En este sentido, el montaje de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1970), dirigido por José Antonio Páramo, fue un experimento innovador al fusionar la estética cinematográfica con técnicas del teatro épico brechtiano. Páramo incluyó la figura de un narrador apócrifo capaz de interrumpir y congelar la acción para implicar directamente al telespectador en distintos momentos de la trama, como lo demuestran las siguientes palabras con las que se nos introduce el desenlace de la comedia:

Si en realidad se tratara
de una historia verdadera,

15. El programa tuvo además una serie de retransmisiones esporádicas pero su visibilidad en la parrilla televisiva fue desapareciendo paulatinamente.

16. Según explica Luis Miguel Fernández [2014:34] el proceso de producción de las obras retransmitidas por *Estudio 1* seguía unas pautas establecidas. El director perdía su autonomía artística respecto a la elección de los actores, la escenografía y otras decisiones que ya venían impuestas de antemano por los departamentos de contratación o de decoración, cuya misión era, precisamente, aligerar el proceso de realización.

creed que de esta manera
todo aquí se terminara.

Pues si Dios no lo remedia,
es difícil de lograr que
un suceso por igual
no acabe siempre en tragedia.

Mas la regla y la excepción
dicen que marchan unidas
y esta nos deja salida
para otro final mejor,

que si la regla es tragedia,
la excepción no será así,
antes bien nos dará un fin
que la volverá en comedia.

Atended todos y oíd,
que pronto hará aparición
esta famosa excepción
y dejaréis de sufrir.

La escena sigue la misma,
un instante detenida.

Peribáñez con su vida
va a pagar, démonos prisa
que si no todo se acaba.

El rey ha dicho «¡matadle!»,
mas la reina imperturbable
de esta manera le habla

a su esposo, el Rey Enrique:
«¡No en mis ojos! ¡Alto, guardias!».¹⁷

Estas palabras parecen emular un romance de ciego interpolado en la trama de comedia, que, a la vez que explican, interrumpen el diálogo dramático consiguiendo de esta manera un efecto de extrañamiento dentro de los parámetros de la pequeña pantalla.

En los setenta, los montajes de Lope en *Estudio 1* siguen experimentando con este efecto de distanciamiento pero, esta vez, a partir de una conexión explícita con

17 Esta cita se transcribe directamente desde la grabación de la representación.

el presente del telespectador. El preámbulo metadramático que introduce *La viuda valenciana* (1973), dirigida por Eugenio García Toledano, es buena prueba de esta voluntad de vincular a Lope con la actualidad y justificar su pervivencia en el siglo XX:

(Llega el DIRECTOR, fumando)

ACTORES Hombre, hombre, ya era hora...

DIRECTOR Un momento, un momento. No he podido venir antes. No he tenido tiempo.

ACTOR 1 Bueno, ¿y los papeles?

DIRECTOR ¿Los papeles? No los hay.

ACTRIZ 1 ¡Pues sí que estamos listos! Yo necesito mi papel pronto. Ya sabéis lo que me cuesta aprendérmelo.

DIRECTOR Este no te va a costar mucho porque no vas a tenerlo.

ACTRIZ 1 Pero bueno, ¿qué pasa?

DIRECTOR Pues que no hay obra, que ha habido problemas con el original inglés, que resulta que lo han dado a una productora cinematográfica y por lo tanto, no se puede hacer en televisión. O sea que de momento no hay obra. *(Hay barullo y quejas entre los actores)*

ACTRIZ 2 Por una vez que íbamos a hacer algo que parecía completamente original, no hay obra.

ACTRIZ 1 ¿Pero tú la conocías?

ACTRIZ 2 Claro, la vi en Londres y es muy interesante.

ACTOR 2 A mí me dijeron que era muy graciosa y que mi papel era, vamos, muy divertido.

ACTRIZ 2 Y tenía un cambio constante de situaciones, era fenomenal.

ACTRIZ 3 ¿Y no se podía llegar a un acuerdo con los ingleses?

DIRECTOR No, no creo, porque llevaría mucho tiempo y sobre todo, ya sabéis los problemas de las agencias... Por lo menos hasta dentro de dos meses nada.

ACTOR 3 Pues estamos listos. Yo he perdido otro programita por hacer este.

ACTOR 4 Total, que de lo que se trata es de hacer una obra muy divertida, muy picante, muy interesante y todas esas cosas, ¿no?

DIRECTOR Y con mucho ritmo cinematográfico.

ACTOR 4 Bueno, ya te conformarás con que lo tengas televisivo, no te pases.

DIRECTOR Bueno, tampoco está mal ¿no?

ACTOR 4 Pues yo acabo de leer una obra que reúne todas esas características y que no tiene ningún problema con el autor.

- DIRECTOR ¿Y quién es ese autor?
 ACTOR 4 Lope de Vega. (*Se produce barullo entre los actores que abuchean «un clásico ¡uff!»*) Sí, un clásico, un clásico que es mucho más interesante y más divertido que la mayoría de los actores actuales.
 DIRECTOR Bueno, bueno, eso habría que...
 ACTRIZ 1 Oye, y ¿cómo se llama?
 ACTOR 4 *La viuda valenciana*

ACTRIZ 1 *se queda pensativa y de repente aparece vestida como la protagonista de «La viuda valenciana». La cámara se enfoca en ella y en el ACTOR 4. Ambos sonríen a la cámara e invitan al espectador a ver la representación.*

Este marco metadramático rompe con cualquier ilusionismo teatral, al mostrarnos el *making of* de un programa dramático, e incluso consigue desmitificar el respeto que el telespectador medio podría tener ante los clásicos.

En esta misma línea, pero todavía más arriesgada a nivel experimental, fue la versión de *El bastardo Mudarra* (1971) dirigida por Antonio Abad. Desde el inicio de la obra se le advierte al telespectador sobre el tipo de adaptación que va a contemplar y se da crédito de manera explícita a su director artístico, algo inusitado en estos montajes, que relegaban a los creadores a un segundo plano: «Francisco Abad trata la obra con una distanciaci3n basada en el recurso de recordarnos que se trata de una representaci3n, recurso mediante el cual permite al espectador descubrir los c3digos de conducta de una 3poca».¹⁸ Acto seguido, vemos tambi3n a los actores ensayando para la grabaci3n pero, a diferencia de Garc3a Toledano, Abad recurre aqu3 al humor negro para neutralizar la carga tr3gica de la obra de Lope. Las cabezas de los infantes decapitados se deshumanizan por completo y se manejan como irrisorios objetos de utiler3a. Adem3s, los constantes gui3nos de los actores a la c3mara impregnan la tragedia de un tono irreverente y c3mico, como se demuestra en la siguiente intervenci3n: «Y dice la Cr3nica General: Ruy Vel3zquez apartose con un moro que ten3a y le mand3 que escribiese una carta en ar3bigo que dec3a: “Almanzor [...]” (*se pone la mano en la boca con gesto de horror y hace un signo de decapitaci3n*)». Este tipo de manipulaci3n art3stica con el teatro de Lope la llev3 a sus 3ltimas consecuencias Josefina Molina en su adaptaci3n de *La prudente venganza*

18. Esta cita se transcribe directamente desde la grabaci3n de la representaci3n.

(1971), un relato corto perteneciente a la colección de *Novelas a Marcia Leonarda* (1624). Molina se sirvió de uno de los espacios dramáticos más renovadores de la segunda cadena, *Hora 11*, para recrear un montaje anti-naturalista, abstracto y posmodernista.¹⁹

Además de tomar vida en escenarios históricos como el corral de Almagro y en platós de televisión, el teatro de Lope dio también sus primeros pasos en el terreno cinematográfico, como ya había anticipado el montaje de *Peribáñez de Páramo* en los años setenta. Aquella adaptación fue un asomo de la *Fuenteovejuna* (1970) de Juan Guerrero Zamora y de *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972) en la que Mario Camus refunde las versiones de Lope y Calderón. Ambas fueron coproducciones con otras televisiones europeas en las que la comedia lopesca adquirió matices de cine transnacional. En efecto, ambos proyectos se realizaron para estrenarse primero en la gran pantalla y pasar más adelante a las distintas televisiones internacionales. Paralelamente, las dos versiones consiguieron destacar paralelismos entre el drama rural del siglo XVII y el *western*. Luis Miguel Fernández [2014:142] explica a este propósito que:

Estas dos versiones de los grandes clásicos del teatro español fueron coproducciones con la RAI italiana y adoptaban un formato genérico tan popular como el del «cine del oeste» para hacerlas más accesibles al público español y legitimar el papel cultural de la televisión. La violencia desatada por quienes no pertenecen a una pequeña comunidad rural y pacífica y que acaba volviéndose en contra del forastero malvado que la ha desencadenado, la restauración del orden y el triunfo de la nueva norma, la naturaleza impotente y árida que empequeñecen al hombre, las largas cabalgadas y las varias funciones que el caballo adquiere...; todo ello está presente en ambos filmes como lo estaba en aquel tipo de cine.

La dramaturgia de Lope televisada, que en un principio seguía un estilo naturalista propio del teatro de plató, en ocasiones llevó casi al límite lo que el lenguaje televisivo podía ofrecer de la mano de directores como Antonio Abad, Josefina Molina,

19. Según Virginia Guarinos [2010:113]: «Los espacios *Teatro de siempre*, *Ficciones* y especialmente *Hora 11* se convirtieron en laboratorios de experimentación donde importantes realizadores dirigieron las obras más arriesgadas de toda su carrera. Así lo hicieron Pilar Miró, Josefina Molina, Claudio Guerín o Sergi Schaff». Y todos estos espacios se produjeron en la segunda mitad de la década de los sesenta y primera de los setenta.

Guerrero Zamora o Camus. En la pequeña pantalla se alternaron y convivieron estas dos corrientes estéticas —la naturalista y la experimental—. No ha sido hasta el 2010 con el montaje de *La viuda valenciana* de Sedes que se ha llegado a una fusión, un tanto forzada, de estas dos corrientes a partir de un guion libremente modernizado de Emilio Hernández y la recreación de la estética *vintage* del mítico plató de *Estudio 1* a partir de las nuevas tecnologías audiovisuales del siglo XXI.²⁰

II. LA RE-CONSTRUCCIÓN DE «UN(A) FIGURA»

Aunque la mayor parte de las obras del Fénix se retransmitieron con propósitos divulgativos más que como productos destinados al entretenimiento, éstas raramente iban acompañadas de una introducción didáctica y las que lo hacían, las referencias al escritor o a las tramas eran muy sucintas.²¹ Parece ser que TVE pretendía que sus programas dramáticos fueran estrictamente experiencias teatrales, a partir de las cuales el telespectador se implicara en deducir el mensaje por sí mismo. Algo parecido ocurría con los programas dedicados a explorar la biografía de Lope, como *La víspera de nuestro tiempo* (1967-1969) o *Paisaje con figuras* (1976-1985). Si bien desde *La víspera* hasta las recreaciones más recientes del dramaturgo han pasado cuarenta años, guionistas y directores tienden a caracterizar la vida del Fénix en torno a cuatro rasgos distintivos: (1) su genialidad y copiosa obra dramática; (2) su rivalidad con Cervantes; (3) su vida amorosa; y (4) su contemporaneidad. Entre estas peculiaridades, la relación de Lope con el presente del telespectador, además de englobar las otras tres, es el rasgo que implica un mayor desafío a nivel creativo y conceptual en la pequeña pantalla y en el que centraré el resto de mi análisis.

José Luis Tafur, director del episodio «La geografía apasionada de Lope de Vega» (1967) dentro de la serie divulgativa *La víspera*, concibió la vida del escritor a través de un viaje por distintas partes de la Península que fueron significativas a

20. Para una detallada reseña de este montaje, refiero al lector a Esther Fernández [2012:245-250].

21. Este es el caso de *El castigo sin venganza* (1967), *El caballero de Olmedo* (1968), *La dama boba* (1969), *El mejor alcalde, el rey* (1970), *La prudente venganza* (1971), *Los milagros del desprecio* (1972).

lo largo de la vida de Lope. La narración documental se substituyó por una voz en *off* que declamaba fragmentos y poemas del Fénix siguiendo una cronología básica de su obra. Esta exposición directa a la obra de Lope, sin apenas contexto narrativo, invitaba al telespectador a disfrutar más que a aleccionarle.²² Los fragmentos declamados estaban ocasionalmente acompañados por varios cameos de edificios y barrios emblemáticos de distintas ciudades en la época contemporánea, claves en la vida y obra del Fénix. Con la superposición de estas tomas documentales, Tafur dio los primeros pasos con la transposición temporal en relación con la figura de Lope, un concepto al que recurrirá de manera más explícita Josefina Molina, directora del episodio dedicado a Lope en *Paisaje con figuras*, y que cincuenta años más tarde Pablo y Javier Olivares, los creadores de *El Ministerio del Tiempo*, llevarán al terreno de la ciencia ficción y adoptarán como eje central de la serie.

En efecto, esta recreación del Fénix como un ente redivivo inmerso en el presente aparece en *Paisaje con figuras*, un espacio dedicado a dramatizar las vidas de las distintas personalidades de la historia de España. En el programa dedicado a Lope de Vega (1984), Molina infiltra de manera explícita al escritor en el presente del telespectador. Vemos a Lope, interpretado por José Ruiz Lifante, deambular sumido en sus pensamientos por las calles del Madrid de los años 80 sin que su anacrónica presencia sorprenda a los transeúntes. La actualidad parece impregnar de manera natural al personaje y más aún si tenemos en cuenta la presencia de Antonio Gala, como presentador de estas biografías televisadas.

La elección de Gala como maestro de ceremonias de *Paisaje con figuras* fue un calculado *tour de force* que, en una época de aperturismo, invitaba a cuestionar la historia de España. Gala era conocido por su perspicaz discurso crítico, provocador y, en ocasiones, hasta anti-oficialista. Como ha subrayado Luis Miguel Fernández [2104:53], la presencia de Gala en estos programas «garantizaba al medio aquel

22. Cabe subrayar que la realización de cada uno de los capítulos de *La víspera* dejaba total libertad a sus directores, a diferencia de las restricciones que experimentaron los realizadores de *Estudio 1*: «Los realizadores pudieron mostrar su personalidad a través de capítulos rodados según diversas directrices: la recurrencia o no a las escenificaciones; la utilización en mayor o menor medida de los insertos de archivo, las fotografías y otros documentos, alternándolos con las imágenes rodadas específicamente para el programa; el empleo de la voz en *off* de uno o varios locutores y de unos actores que leían o recitaban los textos, o bien la alternancia de dichas voces con los testimonios de personas vivas intercaladas en el flujo de las imágenes: y, en fin, lo más importante, la combinación del texto literario con la personal aproximación al mismo de cada director» (Luis Miguel Fernández 2014:170).

suplemento vitamínico de frescura, novedad e independencia crítica “modelo Pe-mán”, apto para certificar la buena salud del aperturismo en boga». En la introducción a los dos tomos publicados que recogen los guiones íntegros de todos los episodios de *Paisaje con figuras*, Gala reivindica esta ligazón entre el pasado de los protagonistas históricos con el presente más inmediato:

Yo pienso que si de los personajes históricos (así en conjunto) nos preguntaran qué queremos: si una estatua o un hombre, casi todos preferiríamos la estatua. Y es triste, porque la Historia no es un obelisco ni una lápida conmemorativa, no se hace con bronce ni con mármol (y mucho menos con museos de cera): se hace solo con vida. (Gala 1985:I, 15-16)

Y más adelante apunta:

A cada figura de esta serie la vamos a encontrar en un paisaje: el suyo, donde sufrió y amó y vibró y se alzó con la inmortalidad [...] Vamos a comprobar que, en el fondo, donde estos personajes estuvieron, estábamos nosotros. Y que ellos están donde hoy estamos. (Gala 1985:I, 18).

Al contrario del periplo dinámico en el que vimos resumida la vida de Lope en «La geografía apasionada de Lope de Vega» (*La víspera*), *Paisajes* sume al dramaturgo en un viaje interior, mucho más íntimo y auto-reflexivo por los recuerdos de sus amantes el día antes de su muerte. La contemporaneidad de este Lope caduco se concentra en la presentación que hace Gala de él, quien no duda en desestabilizar el mito donjuanesco tan fácilmente impuesto sobre nuestro dramaturgo, para adentrarse en las vicisitudes de su vida y en la complejidad de sus relaciones sentimentales:

En una época atiborrada de enredos y de intrigas, menos severa y mucho más hipócrita de lo que la pintura y la literatura la reflejan, Lope rebosa de gozo de vivir: es la euforia misma. Por eso fue de todo en esta vida: soldado, amante bravo o cobarde, adúltero, secretario de amoríos, preso, maestro de escena, casero, lazarillo, sacerdote. Y poeta, y poeta y poeta. Hizo de todo menos gobernarse a sí mismo. Porque nació para desgobernado: en su vida y en su obra se trasluce. Por eso, una forma de presentar a Lope es contar los embrollos de su corazón. Las mujeres se lo puntúan y se lo

dividen. En cuestiones de amor, en nuestras letras, Macías, el enamorado teoriza; El Arcipreste de Hita juega; Lope de Vega peca, muy español también. Ante él, poco antes de su muerte, evocadas por sus versos, van a acudir esta noche las sombras de las mujeres a quienes amó: no sé si mucho o poco, pero cuanto pudo: nadie está obligado a más. Veámoslo en su casa de Madrid. (Gala 1985: II, 67)

Este retrato de Lope revisado desde el presente del telespectador, pero mucho más irreverente, es por el que apuestan los creadores de *El Ministerio del Tiempo* en los capítulos «Tiempo de gloria» (2015), «Tiempo de hidalgos» (2017) y «Tiempo de esplendor» (2017).

La serie parte de la premisa de la existencia de un Ministerio encargado de resolver problemas del pasado, que puedan alterar el presente español. Para ello, su sede cuenta con una infraestructura de puertas secretas, que se conectan con distintas épocas del pasado y con una patrulla encargada de resolver las misiones asignadas. Amelia Folch, jefa de la patrulla, es la primera mujer universitaria de la



Fig 1. Lope de Vega interpretado por Víctor Clavijo.
El Ministerio del Tiempo. Fotógrafa, Tamara Arranz.

Barcelona del siglo XIX. A su cargo tiene a Alonso de Entrerriós, un soldado de los Tercios de Flandes; Pacino, un policía de los años ochenta; y Julián Martínez, un enfermero del servicio de asistencia municipal de urgencias de Madrid reclutado en el 2015. Aunque en los episodios mencionados el comando tiene como misión salvaguardar la noción bourdiana del capital simbólico del Fénix (interpretado por Víctor Clavijo), Lope se verá expuesto, a sus espaldas, a un total sabotaje de su imagen cultural institucionalizada.²³

El primer envite que sufre el capital simbólico de Lope en «Tiempo de gloria» viene de Alonso, quien denuncia la injusticia que supone mantener la memoria cultural del escritor a costa del sacrificio de otros soldados —entre ellos su propio hijo— destinados a morir sin reconocimiento alguno:

ALONSO Espero que los méritos de ese tal... Lope sean muchos, para salvarle y dejar que mueran los demás. (Olivares y Olivares 2015:19)

[...]

Y nosotros venimos a salvar a ese malnacido de Lope. ¿Se lo merece por muy bien que escriba? Y si se lo merece él, ¿por qué no se lo merece mi hijo? ¿Qué sabrá la posteridad de mi hijo? (Olivares y Olivares 2015: 51)²⁴

Al igual que Alonso, Julián va minando la construcción mítica del Fénix a lo largo de este mismo episodio desde su propia incultura, pero también desde un aplastante sentido común:

JULIÁN ¿La secuestró? [Refiriéndose a Isabel de Urbina] ¡Lope era un figura! (Olivares y Olivares 2015:11, énfasis mío)

23. En «Tiempo de gloria», por ejemplo, los agentes tienen que asegurarse de que se enrolen en una de las naves de la Armada Invencible que no se hundió, para así prevenir que cualquier percance altere su vida y, por lo tanto, su obra tal como la conocemos hoy en día. En «Tiempo de hidalgos», la patrulla debe recuperar el manuscrito del *Quijote*, que Cervantes ha vendido a unos ingleses contrabandistas y que, de no hacerlo a tiempo, corre el peligro de borrarse de la historia literaria de España. Un riesgo que también corren las obras de Lope.

24. Para Víctor Mora Gaspar [2015:81-82]: «La acción personal de Alonso para con su hijo simboliza en este capítulo el poder de la memoria como testigo de todo aquello que la fuerza del discurso convierte en silencio, o en olvido. Ha sido precisamente a partir de estos estudios (los estudios sobre el pasado que contemplan la memoria como elemento activo y válido para la investigación de lo pretérito), que se ha hecho presente lo ausente, y en palabras de la historiadora Josefina Cuesta, “el olvido ha comenzado a ser considerado como un objeto de la historia de tanta envergadura como la memoria”».

¿Machista yo? ¿Yo? (*Señala a Lope*) ¿Y este? Este tío ha raptado a su mujer, va a tener catorce hijos de media docena de mujeres distintas. *No sé cómo escribió tanto si se pasó la vida follando...* (Olivares y Olivares 2015:46, énfasis mío)

[...] cierra el armario de la puerta con llave... Sí... no sea que Lope se despierte, *le dé por aparecer en el siglo XXI y acabe escribiendo musicales.* (Olivares y Olivares 2015:49, énfasis mío)

Si eso ocurre mejor manden a otros. *Es un tipo insoportable, engreído, mujeriego...* (Olivares y Olivares 2015:59, énfasis mío)

Esta trivialización de Lope vuelve a surgir de boca de Pacino en «Tiempo de hidalgos», cuando propone servirse del dramaturgo como cebo para una redada: ²⁵

AMELIA Pretendéis utilizar a Lope como cebo.

PACINO *Un pringado tiene que haber.*

AMELIA ¿Y tiene que ser el dramaturgo más importante de la historia de España?

PACINO Normalmente es *un yonqui*. Pero le ha tocado a él, que le vamos a hacer. (De Pando y Schaaff 2017:48, énfasis mío)

Julián y Pacino, hombres de acción social y carentes de toda curiosidad intelectual, construyen una nueva imagen del Fénix a partir de sus propios entornos culturales y diametralmente opuesta a la de Amelia o a la de los altos cargos del Ministerio.²⁶ A través del elemento cómico, estos personajes nos hacen cuestionarnos la imagen mítica y hegemónica del escritor. Irónicamente, este Lope desmitificado es el que ha conseguido, más que ningún otro en la historia de TVE, acercarse y despertar la curiosidad del público más joven y de la audiencia en general.

25. Una de las intervenciones de Julián más comentadas por los seguidores de la serie en «Tiempo de gloria» son los versos que recita de la canción de Rosendo «Maneras de vivir» como respuesta a los versos del *Orlando Furioso* que Lope y Amelia están intercambiándose.

26. Para María Rubio-Hernández e Irene Raya Bravo [2015:143]: «La extrema fascinación que Amelia muestra hacia Lope puede entenderse como uno de los guiños que desde la serie se hace a la cultura popular, ya que desde una perspectiva actual, su actitud no dista de lo que una fan haría por su ídolo. Amelia recita de memoria los versos de sus obras, queda fascinada ante su presencia y cede ante sus deseos; tal es su admiración, que nubla la racionalidad y rectitud que normalmente guía sus actos».



Fig 2. Lope de Vega luchando contra Cervantes en «Tiempo de esplendor». *El Ministerio del Tiempo*. Fotógrafa, Tamara Arranz.

Además de su vida amorosa y de su genialidad como escritor, la rivalidad con Cervantes que se despunta en «Tiempo de hidalgos» y en «Tiempo de esplendor» adquiere pleno protagonismo en el reciente telefilme, *Cervantes contra Lope* (2016) dirigido por Manuel Hueriga. Hueriga parte de la idea del viaje en el tiempo para recrear, desde la ficción, un documental de investigación en torno a la averiguación de la verdadera identidad de Alonso Fernández de Avellaneda. Un equipo de televisión se traslada al siglo XVII, para entrevistar a una serie de escritores y figuras políticas del momento relacionadas con el falso autor del *Quijote*. Aquí nos encontramos con un Lope entrado en años, interpretado esta vez por José Coronado que, aunque no pierde sus estereotípicas dotes de galán mujeriego, en esta ocasión, su faceta de escritor y su rivalidad con Cervantes se convierten en los principales hilos conductores de su caracterización. Siguiendo la misma línea del episodio dedicado a Lope de Vega en *Paisaje con figuras*, el escritor aparece en esta *tv movie* en una actitud reflexiva, recordando los altibajos de su carrera, mientras hace un balance de su rivalidad y admiración por Cervantes. El presente más inmediato vuelve a infiltrarse en distintos momentos del telefilme a través de guiños cómicos que, como en *El Ministerio*, resultan en su

mayoría del choque de contextos históricos.²⁷ La imagen hegemónica de Lope de Vega como el Fénix de los Ingenios deja entrever una vez más cierta vulnerabilidad profesional que lo hacen más humano y cercano al telespectador de hoy en día.

III. CONCLUSIONES

La televisión no parece haber impuesto un modelo preconcebido del Fénix o de su obra, sino que se ha mostrado abierta a la experimentación y a la exploración de nuevas facetas, dentro de los límites técnicos e ideológicos que han regido a las distintas épocas. Algunas de estas recreaciones han llegado incluso a sorprender a sus propios creadores, como el Lope del *Ministerio*, tal como el propio Javier Olivares ha corroborado al declarar: «Cuando leí lo que había escrito Pablo [Olivares] me quedé impresionado y creo que, como yo, se quedó media España. Incluso a día de hoy, me asombran las críticas que tuvo» (cit. en Cascajosa 2015:33).

Si bien es imposible borrar la memoria institucional de un clásico, su construcción cultural no deja de estar abierta al cuestionamiento desde el presente y desde el bagaje cultural de los telespectadores y de los creadores. Es precisamente este acercamiento crítico el que ha marcado la figura del escritor en su paso por la televisión. Lo que dijo Graham Holderness [1988: xvi] en relación a Shakespeare, puede aplicarse también al Lope televisivo:

The call of the contemporary is inescapable: the artistic and intellectual acts of the present cannot be regarded as ephemeral exhalations from the shrine of an immortal divinity: for in those acts, cultural materialism insists, the meaning of the present and the past are simultaneously made. For every particular present, Shakespeare is, here, now, always what is currently being made of him.

Hoy en día, gracias a una serie transmedia como *El Ministerio*, el Lope de TVE se ha vuelto más cercano del espectador contemporáneo. ¿Quién hubiera pensado que

27. En esta ocasión vemos a Lope seducir a la locutora, lidiar con un micrófono, contemplar perplejo el tatuaje de uno de los cámaras o asombrarse ante la acuñación del retrato de Cervantes en una moneda actual de cincuenta céntimos. Paralelamente, el desenfadado tono del título que presenta la última sección del telefilme se asemeja al tipo de comentarios que Julián o Pacino harían en *El Ministerio*: «Capítulo 10 y último. Que trata de cómo Jerónimo de Pasamonte tras morir acuchillado y empalado aparece *vivito y coleando* en el Monasterio de Piedra» (Esta cita se transcribe directamente desde la retransmisión del telefilme, énfasis mío).

el Fénix se convirtiera en *trending topic*, tuviera un perfil social o le siguiera una legión de grupis que comentasen sus correrías hasta en China?²⁸ No obstante, es justo recalcar que desde las primeras emisiones del programa *Teatro de Siempre*, en donde el marco histórico del corral de Almagro dialogaba con el nuevo lenguaje televisivo, hasta el último telefilme de Huerga, Lope nunca ha perdido su relación explícita con el presente cuando se nos presenta a través de la televisión. Mantener esa cercanía y contemporaneidad del dramaturgo y experimentar con ella ha sido un proyecto en marcha desde sus primeras apariciones en TVE y solo ahora, en pleno siglo XXI, parece haber cosechado su éxito más absoluto.

Sin embargo, el Lope televisivo no se ha forjado como en el caso del Shakespeare «on the box» un lugar en el canon literario (Cartmell 1999:29). Su presencia latente, pero interrumpida, no ha permitido la creación de una tradición establecida en la pequeña pantalla en torno a su vida y a su obra. A todo esto hay que añadir el todavía difícil acceso a muchos de los programas dramáticos más antiguos, lo que dificulta un análisis crítico en profundidad de estas fuentes enterradas²⁹. Por estas razones, series como *El Ministerio*, que hacen de Lope un protagonista recurrente y en desarrollo a lo largo de distintos episodios y dan acceso libre a los guiones de la serie, a fotos del *making of* del rodaje o a entrevistas con actores y directores, están siendo pioneros en devolver al Fénix el lugar al que siempre aspiró en la cultura popular, estemos de acuerdo o no, con sus caracterizaciones en la ficción televisiva. El reciente éxito del escritor en televisión se debe tener en cuenta no solo a modo de anécdota pasajera sino como un fenómeno cultural único en la historia de TVE. De hecho esta popularidad ofrece la oportunidad de recuperar al Lope televisivo, cuya nueva imagen invita a los telespectadores a acercarse a él desde una visión menos imponente, más humana y sugestivamente contemporánea. A fin de cuentas, quizás la experimentación con los clásicos sea la nueva manera de «enseñar deleitando» en este tiempo.

28. La popularidad del personaje de Lope en China fue un dato que me proporcionó mi estudiante Selina Chen. También, en una noticia del periódico *El Mundo* publicada en abril del 2016 se menciona que es la primera vez que se compra una serie española para adaptarse y emitirse en China (*El Ministerio*, 2016).

29. El acceso a los archivos de RTVE ya es de por sí difícil y el tiempo de consulta suele ser limitado. Transcribir y analizar un programa de una hora y media de duración puede llevar casi ocho para obtener los datos básicos necesarios. Por esta razón, los estudios en profundidad de estos dramáticos pueden resultar siempre incompletos, también, en parte, por no tener la posibilidad de volver a verlos para repasar algunas de las tomas y comprobar datos. Aunque algunos de ellos están en línea y otros se han comercializado, la gran mayoría permanecen en los archivos de RTVE.

ANEXO

PROGRAMAS BIOGRÁFICOS

1. «La geografía apasionada de Lope de Vega»
Programa: *La víspera de nuestro tiempo*
Director/Guionista: José Luis Tafur
Año de emisión: 1968

2. «Lope de Vega»
Programa: *Paisaje con figuras*
Directora: Josefina Molina. Guionista: Mari Sol García
Año de emisión: 1984

PROGRAMAS FORMATIVOS

3. *Fuenteovejuna*
Programa: *Libros que hay que tener*
Director: Gaspar Gómez de la Serna
Años de emisión: 1967-1968

4. «Lope de Vega»
Programa: *Poesía e imagen*
Director: Alberto González Vergel
Años de emisión: 1967-1970

5. «La leyenda del caballero de Olmedo»
Programa: *Cuentos y Leyendas*
Director: Jesús Fernández Santos. Guionista: Julio Diamante
Año de emisión: 1975

PROGRAMAS DRAMÁTICOS

6. *Fuenteovejuna*
Programa: *Teatro de siempre*
Director/Guionista: Roberto Carpio
Año de emisión: 1967

7. *El castigo sin venganza*
Programa: *Teatro de siempre*
Director: Roberto Carpio. Adaptador: Ricardo López Aranda
Año de emisión: 1967
8. *El rufián Castrucho*
Programa: *Teatro de siempre*
Director: Miguel Narros
Año de emisión: 1968
9. *La villana de Getafe*
Programa: *Teatro de siempre*
Director: Federico Ruiz
Año de emisión: 1968
10. *El nuevo mundo descubierto por Colón*
Programa: *Teatro de siempre* (Programa especial en conmemoración del descubrimiento de América)
Director: Alberto González Vergel. Adaptador: Enrique Llovet
Año de emisión: 1968
11. *El caballero de Olmedo*
Programa: *Estudio 1*
Director/Guionista: Cayetano Luca de Tena
Año de emisión: 1968
12. *El estrella de Sevilla*
Programa: *Estudio 1*
Director: Eugenio García Toledano
Año de emisión: 1969
13. *La dama boba*
Programa: *Estudio 1*
Director/Guionista: Alberto González Vergel
Año de emisión: 1969
14. *El villano en su rincón*
Programa: *Estudio 1*

- Director/Guionista: Juan Guerrero Zamora
Año de emisión: 1970
15. *El mejor alcalde, el Rey*
Programa: *Estudio 1*
Director/Guionista: Gustavo Pérez Puig
Año de emisión: 1970
16. *Peribáñez o el comendador de Ocaña*
Programa: *Estudio 1*
Director: José Antonio Páramo
Año de emisión: 1970
17. *Por la puente Juana*
Programa: *Teatro de Siempre*
Director: José Luis Tafur
Año de emisión: 1970
18. *La discreta enamorada*
Programa: *Teatro de Siempre*
Director: Eugenio García Toledano
Año de emisión: 1970
19. *El bastardo Mudarra*
Programa: *Teatro de Siempre*
Director: Francisco Abad
Año de emisión: 1971
20. *La prudente venganza*
Programa: *Hora 11*
Directora: Josefina Molina. Guionista: Román Alis Flores
Año de emisión: 1971
21. *Los milagros del desprecio*
Programa: *Estudio 1*
Director: Pedro Amalio López. Guionista: Manuel Gallardo
Año de emisión: 1972

-
22. *El caballero de Olmedo*
Programa: *Estudio 1*
Director: Cayetano Luca de Tena. Guionista: Francisco Torres
Año de emisión: 1973
23. *La malcasada*
Programa: *Estudio 1*
Director/Guionista: Cayetano Luca de Tena
Año de emisión: 1973
24. *La viuda valenciana*
Programa: *Estudio 1*
Director/Guionista: Eugenio García Toledano
Año de emisión: 1973
25. *La discreta enamorada*
Programa: *Estudio 1*
Director/Guionista: Cayetano Luca de Tena
Año de emisión: 1980
26. *La moza del cántaro*
Programa: *Estudio 1*
Director: Manuel Aguado
Año de emisión: 1981
27. *El perro del hortelano*
Programa: *Estudio 1*
Director: Cayetano Luca de Tena
Guionista: Mario Sanz
Año de emisión: 1981
28. *Despertar a quien duerme*
Programa: *Estudio 1*
Director: Eugenio García Toledano
Año de emisión: 1981
29. *Porfiar hasta morir*
Programa: *Estudio 1*

Director/Guionista: Alberto González Vergel

Año de emisión: 1981

30. *La discreta enamorada*

Programa: Producción propia de TVE [sin título]

Director: Miguel Narros

Año de emisión: 1996

31. *Los melindres de Belisa*

Programa: Producción propia de TVE [sin título]

Director: Manuel Ripoll. Guionista: Susana Cantero

Año de emisión: 1997

32. *La viuda valenciana*

Programa: *Estudio 1*

Director: Carlos Sedes

Guionista: Emilio Hernández

Año de emisión: 2010

CO-PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS/TELEVISIVAS

33. *Fuenteovejuna*

Director/Guionista: Juan Guerrero Zamora

Año de emisión: 1975

34. *La leyenda del alcalde de Zalamea* (basada parcialmente en una fusión de la versión de Lope y Calderón)

Director: Mario Camus. Guionista: Antonio Drové

Año de emisión: 1975

PROGRAMAS DE FICCION (SERIES, TELEFILMES)

35. «Tiempo de gloria»

Serie: *El Ministerio del Tiempo* (Temporada 1/Capítulo 2)

Directora: Abigail Schaaff. Guionistas: Pablo Olivares y Javier Olivares

Año de emisión: 2015

-
36. «Tiempo de hidalgos»
Serie: *El Ministerio del Tiempo* (Temporada 2/Capítulo 11)
Directora: Abigail Schaaff. Guionistas: Anaïs Schaaff y Carlos de Pando
Año de emisión: 2016
37. «Tiempo de esplendor»
Serie: *El Ministerio del Tiempo* (Temporada 3/Capítulo 26)
Director: Oskar Santos. Guionistas: Javier Pascual, Anaïs Schaaff y Javier Oliva-
res
Año de emisión: 2017
38. *Cervantes contra Lope*. Telefilm
Director: Manuel Hueriga. Guionista: María Jaén
Año de emisión: 2016

BIBLIOGRAFÍA

- BAGET HERMS, Josep M^a, *Historia de la televisión en España 1956-1975*, Feedback, Barcelona, 1993.
- CARTMELL, Deborah, «The Shakespeare on Screen Industry», en *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, eds. D. Cartmell e I. Whelehan, Routledge, London & New York, 1999, pp. 29-37.
- CASCAJOSA, Concepción, «Entrevista con Javier Olivares, creadores y productor ejecutivo», en *Dentro de El Ministerio del Tiempo*, ed. C. Cascajosa, Léeme, Alcalá de Henares, 2015, pp. 19-35.
- CORTÉS-CAVANILLAS, Julián, «Del cero al infinito. Un guionista de televisión: Jaime de Armiñán», *ABC* (23 de mayo de 1965), pp. 46-55.
- DE FELIPE, Fernando, «Atypical Spanish: el extraño caso de las críticas ministerialmente correctas», en *Dentro de El Ministerio del Tiempo*, ed. C. Cascajosa, Léeme, Alcalá de Henares, 2015, pp. 7-15.
- DE PANDO, Carlos y Anaïs SCHAAFF, «Tiempo de hidalgos» (guión), *El Ministerio del Tiempo*, Onza Entertainment y Cliffhanger, Madrid, 2016.
- «El Ministerio del Tiempo tendrá su versión china», *El Mundo* (4 de abril de 2016), en línea, <<http://www.elmundo.es/television/2016/04/04/5702b76ee2704e71348b45c4.html>>. Consulta del 10 de junio de 2017.
- FERNÁNDEZ, Esther, «La viuda valenciana de Lope de Vega», *Comedia Performance*, IX 1 (2012), pp. 245-250.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014.
- GALA, Antonio, *Paisaje con figuras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985, vols. I y II.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- GUARINOS, Virginia, «El teatro en TVE durante la transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás», en *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, eds. A. Ansón Anadón, J. Carlos Ara Torralba, J.L. Calvo Carilla, L. Miguel Fernández, M.Á. Naval López y C. Peña Ardid, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2010, pp. 97-118.
- HOLDERNESS, Graham, «Preface: "All this"», en *The Shakespeare Myth*, ed. G. Holderness, Manchester University Press, Manchester, 1988, pp. xi-xvi.

- MORA GASPAR, Víctor, «Historia y memoria, huellas y signos. Imágenes temporales para la construcción de la identidad», en *Dentro del El Ministerio del Tiempo*, ed. C. Cascajosa, Léeme, Alcalá de Henares, 2015, pp. 77-83.
- OLIVARES, Javier y Pablo OLIVARES, «Tiempo de gloria» (guión), *El Ministerio del Tiempo*, Onza Entertainment y Cliffhanger, Madrid, 2015.
- PALACIO, Manuel, «Los intelectuales y la imagen de la imagen de la televisión cultural», en *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, eds. A. Ansón Anadón, J. Carlos Ara Torralba, J.L. Calvo Carilla, L. Miguel Fernández, M.Á. Naval López y C. Peña Ardid, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2010, pp. 11-24.
- RUBIO-HERNÁNDEZ, MARÍA E IRENE RAYA BRAVO, «Amelia Folch: entre la dama decimonónica y la heroína del siglo XXI», en *Dentro del El Ministerio del Tiempo*, ed. C. Cascajosa, Léeme, Alcalá de Henares, 2015, pp. 137-144.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Las producciones televisivas de teatro clásico», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo, Visor, Madrid, 2002, pp. 571-595.
- Teatro Lopesco. Teatro de siempre* (Reportaje), TVE programas (13 de febrero de 1996).
- VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, «Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo, Visor, Madrid, 2002, pp. 205-221.
- WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage, and Screen*, University of Wales Press, Cardiff, 2012.