

# TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

## **LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL TEATRO:**

ANÁLISIS COMPARATIVO DE *LA NOVIA* DE PAULA ORTIZ  
(2015) Y *BODAS DE SANGRE* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

**Alumna:** Estefanía Vilanova Navalón

**Tutor:** Miguel Ángel Auladell Pérez

**Curso:** 2016/2017

**Máster en Estudios Literarios**

Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

**La adaptación cinematográfica del teatro: análisis  
comparativo de *La novia* de Paula Ortiz (2015) y *Bodas de  
sangre* de Federico García Lorca**

Tutor: Miguel Ángel Auladell Pérez

Autora: Estefanía Vilanova Navalón

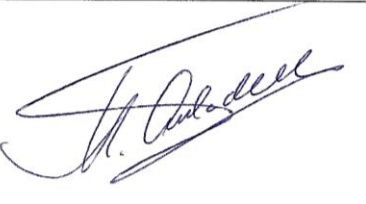
**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

Máster en Estudios Literarios

Universidad de Alicante

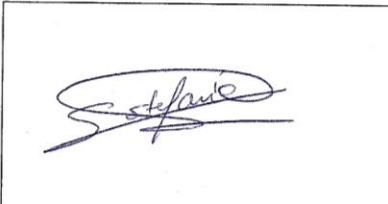
Curso 2016/2017

Visto bueno del tutor

A handwritten signature in black ink, enclosed in a rectangular box. The signature is cursive and appears to read 'M. Auladell'.

Miguel Ángel Auladell Pérez

Firma del estudiante

A handwritten signature in black ink, enclosed in a rectangular box. The signature is cursive and appears to read 'Estefanía'.

Estefanía Vilanova Navalón

LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL TEATRO: ANÁLISIS COMPARATIVO  
DE *LA NOVIA* DE PAULA ORTIZ (2015) Y *BODAS DE SANGRE* DE FEDERICO

GARCÍA LORCA

RESUMEN

Desde el nacimiento del cine, este ha estado íntimamente ligado al teatro. Para este nuevo arte, era imprescindible fijarse en un género así de relevante si quería crecer en prestigio e importancia, de ahí que muchas de las primeras producciones fueran adaptaciones cinematográficas de obras teatrales clásicas. Con el paso del tiempo, lo que a principios del siglo XX era casi impensable acabó ocurriendo, y es que el cine superó al teatro como líder en entretenimiento de masas. Las relaciones entre el teatro y el cine permitieron el surgimiento de una nueva línea de investigación: el análisis de obras literarias y sus adaptaciones a la gran pantalla. En este trabajo, analizamos comparativamente un caso de adaptación de un clásico del teatro: *La novia* (2015) de Paula Ortiz, adaptación de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Para ello, nos fijaremos en ciertos detalles que marcarán si la adaptación es fiel al espíritu del original.

PALABRAS CLAVE: cine, teatro, adaptación cinematográfica, García Lorca, Paula Ortiz, *Bodas de sangre*, *La novia*, tragedia

ABSTRACT

Since its early years, cinema has been intimately linked to drama. Film-makers wanted cinema to grow in prestige and relevance since it was a new form of art, so they started adapting classics of literature. Over the years, cinema surpassed drama as leader in mass entertainment, which was unthinkable in the early decades of the 20th century. One of the consequences of the relationship between cinema and drama was a new line of investigation: the analysis of literary works and their film adaptations. In this paper, we analyze by comparison *La novia* ('The Bride') (2015) by Paula Ortiz and García Lorca's *Bodas de sangre*. We will consider if the film adaptation is true to the original based on certain details.

KEY WORDS: cinema, drama, film adaptation, García Lorca, Paula Ortiz, *Bodas de sangre*, *La novia*, tragedy

*Primo de las manzanas,  
no podrá con tu savia la carcoma,  
no podrá con tu muerte la lengua del gusano,  
y para dar salud fiera a su poma  
elegirá tus huesos el manzano.*

*Cegado el manantial de tu saliva,  
hijo de la paloma,  
nieto del ruiseñor y de la oliva:  
serás, mientras la tierra vaya y vuelva,  
esposo siempre de la siempreviva,  
estiércol padre de la madre selva.*

Miguel Hernández, "Elegía primera"

*Viento del pueblo* (1937)

## Índice

1. Introducción	1
2. Literatura y cine	4
3. Teatro y cine	6
3.1. Relaciones y divergencias entre teatro y cine	7
3.2. Tipologías de la adaptación cinematográfica del teatro	10
3.3. El cine y el teatro en España en el siglo XX.	12
Federico García Lorca en el cine español	
4. Análisis de <i>La novia</i> de Paula Ortiz (2015), adaptación de <i>Bodas de sangre</i>	16
4.1. Ficha técnica y artística	16
4.2. Recepción del público y la crítica	18
4.3. Análisis de la adaptación	21
4.3.1. Tiempo cronológico y guion	21
4.3.2. Tiempo atmosférico y espacio	30
4.3.3. Música	33
4.3.4. Simbología	37
4.3.5. Personajes	40
5. Inserción de la adaptación en la práctica docente	47
6. Conclusiones	50
7. Bibliografía citada y consultada	55

## 1. Introducción

Hasta no hace mucho, y desde los orígenes de la cultura occidental, el teatro se erigía como el arte puntero en entretenimiento. No obstante, tras la consolidación del cine en las pasadas décadas, se ha visto superado tanto por los avances tecnológicos como por las grandes inversiones económicas del que partía con el papel de “hermano pequeño”. Así, desde la segunda mitad del pasado siglo, como consecuencia del fenómeno de masas que ha supuesto el cine, el teatro ha sido relegado a un segundo plano. Sin embargo, y tal y como explicaremos en los primeros puntos de nuestro trabajo, se trata de dos artes que – desde la invención de los hermanos Lumière– se han nutrido siempre la una de la otra. En sus comienzos, el cine se fijó en el teatro; sentía la necesidad de aproximarse a un género semejante que pudiera ayudarle a crecer. Poco a poco, y con las nuevas tecnologías, el cine fue despegándose del viejo arte hasta sustituirle en la cima del espectáculo. A pesar de esto, mientras el cine es la disciplina que ahora sufre la presión económica, el teatro se ha visto liberado de ciertas exigencias.

Tal y como hemos indicado, el cine se ha nutrido en muchas ocasiones del teatro. Uno de los casos sería el de la adaptación cinematográfica de obras de teatro. En la búsqueda de conformar un arte que, a pesar de que fuera nuevo, adquiriera prestigio y denotara cultura, muchas productoras y muchos directores abogaron por adaptar clásicos literarios y, más exactamente, teatrales. Esto ha dado lugar a estudios interdisciplinares entre literatura y cine, y teatro y cine.

En los últimos años, los estudios comparativos entre teatro y cine siguen siendo una vía de investigación prolífica, de ahí que hayamos decidido realizar el presente trabajo en relación con ello. Para llevar a cabo un estudio lo más actualizado posible, hemos escogido como objeto de estudio una película estrenada en España el 11 de diciembre de 2015: *La novia* de Paula Ortiz, adaptación del clásico *Bodas de sangre* de Federico García Lorca.

Nuestro **objetivo principal** será apuntar en qué medida se refleja el espíritu lorquiano en la adaptación cinematográfica realizada por la joven directora. Junto a este, cabría exponer los **objetivos secundarios** que nos hemos marcado, que serían los siguientes: 1) comprobar en qué puntos convergen y en cuáles divergen la obra original y su adaptación, 2) describir qué técnicas de adaptación se han empleado y 3) proponer una posible aplicación a la docencia de la proyección de esta película, relacionando así el

presente Trabajo de Fin de Máster con una de las asignaturas impartidas en el máster (Teatro y cine españoles: su inserción en la práctica docente).

Una vez establecidos los objetivos previos, explicaremos cómo hemos construido el trabajo. Antes de entrar en el análisis que vertebra el TFM, hemos expuesto una serie de puntos que sirven, sobre todo, de breve contexto para el lector. Hemos comenzado señalando las relaciones –polémicas y no tan polémicas– existentes entre la literatura y el cine, a modo de introducción. A continuación, y centrando más nuestra materia de estudio, hemos indicado las diferencias y semejanzas del teatro y el cine, sobre todo en relación a las adaptaciones cinematográficas de obras teatrales. A propósito de esto último, hemos descrito algunas de las tipologías de adaptaciones más aceptadas por los investigadores, que nos ayudarán a enmarcar nuestro objeto de estudio para un análisis más completo. Por último, estos primeros puntos más teóricos finalizan con una descripción de la historia del cine y el teatro en la España del siglo XX, centrándonos finalmente, y de forma breve, en algunas adaptaciones de obras de Lorca realizadas en España.

Pudiera parecer que este apartado teórico cae en saco roto a la hora de intentar relacionarlo con el apartado de análisis comparativo, pero no es así. A lo largo de todo ese bloque, apuntaremos ciertos aspectos que remarcan los investigadores más importantes en relación a la adaptación, como pudieran ser el grado de fidelidad, la recepción del público, la plasmación del mito, los temas, el espacio, etc. En definitiva, estos puntos nos ayudan a orientar y construir nuestro análisis, pues establecen una serie de cuestiones que debemos tener en cuenta.

Después del bloque descrito, hemos analizado comparativamente *La novia* de Paula Ortiz y *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. En primer lugar, hemos contextualizado al lector incluyendo una pequeña ficha técnica de la película, así como la recepción que obtuvo tanto por parte del público general como de la crítica profesional. Posteriormente, hemos realizado el análisis en sí, comenzando por estudiar el tratamiento del guion, el tiempo, el espacio y la música, muy importante tanto en el filme como para el propio autor. Asimismo, hemos destacado el papel que tienen los símbolos en la adaptación y en la obra original. A continuación, hemos llevado a cabo una descripción de cómo se han caracterizado los personajes en la adaptación en relación con los gustos lorquianos. Finalmente, y como apunte de la utilidad que podría tener en la actualidad

nuestro objeto de estudio, hemos indicado cómo se podría aplicar la adaptación cinematográfica en la práctica docente.

Por lo que respecta a la metodología, no existe ninguna forma específica de analizar comparativamente una obra teatral y una adaptación cinematográfica, como bien señala el profesor Juan Antonio Ríos (1999), por lo que nuestro método de análisis es totalmente particularizado. Partimos de unas guías generales que hemos ido extrayendo de distintos investigadores durante la lectura de bibliografía, pero no seguimos ninguna teoría establecida. Además, no partimos de ninguna hipótesis, sino que nos centramos en nuestros objetivos previos. Una vez realizado el análisis comparativo, obtendremos unos resultados que distribuiremos y reconstruiremos para comprobar cómo se cumplen nuestros objetivos. Por lo tanto, podemos señalar que hemos seguido una metodología comparativa.



## 2. Literatura y cine

El arte ha sido desde siempre una fuente inagotable de confluencias entre las diferentes disciplinas que lo componen. De esta forma, tenemos esculturas originadas a partir de obras pictóricas, obras pictóricas basadas en obras literarias, obras literarias donde encontramos personajes salidos del arte escultórico, piezas musicales que comparten título con alguna otra obra artística, etc. Desde su aparición, el séptimo arte no será menos. Si bien es cierto que es un arte tardío –tenemos en cuenta que apareció en los últimos años del siglo XIX, mientras que el resto de artes se llevan realizando prácticamente desde los orígenes de nuestra especie–, su vinculación con el resto de disciplinas es muy rica. Aunque también se ha nutrido de muchas otras, a continuación, y de forma general, comentaremos su estrecha relación con la literatura.

Para comenzar, cabe mencionar la dificultad que entraña la relación entre la literatura y el cine. Hay que tener en cuenta que estamos ante dos tipos de lenguaje diferentes, algo de lo que los formalistas rusos ya dieron cuenta, como bien nos informa Pérez Bowie (2003:13). Señalaron que, a pesar de que el cine “tome prestada” una trama originaria de una obra literaria, por su propia idiosincrasia y sus recursos basados en la imagen siempre encontraremos una disposición completamente original. Por lo tanto, la existencia de dos lenguajes provocará diversas polémicas: habrá quienes defenderán la total originalidad de la obra cinematográfica y quienes señalarán la irrefutable relación de dependencia con la obra literaria.

Al respecto, surgirán voces como la de Patryck Cattrysse, a quien Pérez Bowie (2003: 15) destacará por su propuesta basada en la teoría de los polisistemas. Cattrysse apoya la teoría de que la literatura se encuentra delimitada por dos sistemas: 1) el sistema literario o autónomo, compuesto por sus propios mecanismos de composición, y 2) el sistema externo o heterónimo, compuesto por los factores sociales, culturales y políticos que la influyen. Así pues, la adaptación cinematográfica también se deberá juzgar a partir de estos polisistemas, es decir, no solo analizar en qué medida es una adaptación “fidel”, en tanto que “respeta” el texto original (teniendo en cuenta siempre que el cine tiene sus propios recursos, como hemos indicado con anterioridad), sino que también es fundamental considerar su contexto de llegada. Al igual que la literatura se construye mediante sus propios mecanismos y, a su vez, funciona gracias a un contexto socio-cultural y político, lo mismo sucederá con la adaptación. Por lo tanto, un análisis “justo” de una adaptación se tendría que realizar reparando en el modo en que se ha trasladado

un texto 1 escrito a un texto 2 guionizado y en imagen, y en cómo la ha recibido el público. Para Cattrysse es muy importante tener en cuenta, además de la “fidelidad” o no del guion, la campaña publicitaria (ruedas de prensa, artículos de periódico, anuncios publicitarios, carteles, etc.) y en qué medida se hace referencia al autor y a la obra original, así como la recepción a nivel crítico (Pérez Bowie, 2003: 16). En el caso de nuestro objeto de estudio, el contexto de llegada de la adaptación es importante en tanto que la figura de García Lorca representa la gran tragedia que supuso la Guerra Civil. Además, en 2016 se cumplieron 80 años de su fusilamiento, por lo que la aparición de esta adaptación podríamos justificarla como un modo de ensalzar su figura en una fecha tan señalada.

Por lo que se refiere a la fidelidad de las adaptaciones, Villegas López expone (*apud* Pulido, 2002: 109):

La fidelidad a la obra original es solo una ilusión, porque no es posible saber en qué consiste esa fidelidad frente a las infinitas dimensiones de la obra de un genio o simplemente de un gran autor. [...] El cine, como gran arte, puede trasladarla [la obra literaria] a sus caracteres propios, que es una nueva manera de descubrirla, de presentar en ella lo que solo el cine es capaz de ver y decir, según su forma y estructura genuina.

También, muy relacionado con todo esto, tenemos las ideas de Michael Serceau, que también tendremos en consideración en el apartado de análisis, quien afirma lo siguiente:

La adaptación no es solo una trasposición, un calco audiovisual de la literatura, sino un modo de recepción y de interpretación de temas y de formas lingüísticas, en tanto que en ella se articulan el género, el relato, el personaje, la imagen, el mito, el tema o el mitema; la adaptación es, en sí misma, un modo de lectura. No se trata sino de un modo de cristalización o de una operación de recontextualización de la sustancia temática que circula entre la literatura y el cine, entre los diferentes estados históricos de la literatura y el cine, de la *oralidad* a la *escritura*, de una forma y de un modo de representación a otro (*apud* Pérez Bowie, 2003: 17).

Otra cuestión problemática que señala la investigadora Carmen Becerra es la relativa a la temporalidad y a la descripción. Expone que el autor de una obra literaria puede –y, en muchas ocasiones, necesita– pausar la temporalidad de la obra e incluir, por ejemplo, una descripción. No obstante, la fluidez casi obligatoria del cine complica mucho la inserción de digresiones por parte del director (Becerra, 2003: 49). Con esta técnica, lo que puede estar llevando a cabo el autor es resaltar cierto aspecto. Obviamente, esto es sencillo en literatura, pero destacar algo en una obra cinematográfica es muy complicado. El carácter

realista e icónico del cine muchas veces es más un obstáculo que una virtud, al menos en el aspecto que nos atiene.

En conclusión, lo que quiere exponer Becerra es que la narración literaria posee un lenguaje que le permite darnos descripciones informativas y detalladas, mientras que el cine, que es visualmente muy rico, por su lenguaje basado en la imagen no puede contar con aquellas. Esto puede provocar ciertos inconvenientes a la hora de llevar a cabo la adaptación cinematográfica, pues, si tiene mucha importancia la descripción –pensemos, por ejemplo, en la adaptación de una obra decimonónica–, todo ese potencial se perderá con el salto a la gran pantalla. Por lo tanto, la investigadora señala este aspecto como un punto débil del séptimo arte. Cabe señalar que, más adelante, indicaremos cómo se ha tratado la descripción lorquiana del espacio en la adaptación en que se centra nuestro trabajo.

En definitiva, lo que hemos querido señalar en este breve apartado son algunos de los aspectos que han provocado diferencias entre algunos críticos y estudiosos. Nos hemos centrado solamente en algunas de ellas porque serán las que formarán parte del punto central de nuestro trabajo analítico referido a *La novia* como adaptación de *Bodas de sangre*. Asimismo, pretendíamos que esto funcionara como una introducción a los siguientes puntos, que ya se centrarán específicamente en el teatro.

### **3. Teatro y cine**

Como ya hemos indicado con anterioridad, las relaciones entre las distintas artes son el origen de muchas de las obras artísticas que conocemos. Tras una pequeña exposición acerca de la relación entre la literatura y el cine, a continuación, nos centraremos en el teatro. El teatro y el cine, desde los inicios de este último, se han visto íntimamente relacionados, posiblemente por algunas de las similitudes que comparten. En este apartado, comentaremos estas similitudes, así como todo lo que les separa. Junto a todo ello, expondremos algunas de las tipologías propuestas por algunos críticos e investigadores. Por último, tras esos puntos más bien genéricos, nos centraremos en la situación del teatro y el cine en España y comentaremos algunas de las adaptaciones más destacadas de obras lorquianas, aproximándonos así a la materia que nos atiene.

### **3.1. Relaciones y divergencias entre teatro y cine**

En este punto, vamos a indicar aquellas similitudes y relaciones que comparten el teatro y el cine, tal y como hemos anunciado previamente. La realidad es que, desde su surgimiento, el cine, para poder crecer, puso su mira en el teatro. Las obras cinematográficas más primitivas adoptaron unos métodos de expresión escénica típicos del teatro: colocación de la cámara como si se tratara del espectador teatral, disposición teatral de la escena y tramas extraídas del más puro melodrama, que solía estar compuesto por personajes maniqueístas y basado en dualidades clásicas como deber/pasión, amor/odio, etc. (Pérez Bowie, 2004: 574). Sobre el cine primitivo, cabría añadir que, ante la ausencia de la voz, apostó por una gestualidad hiperbólica, recordando de nuevo al melodrama. Además, se le dio vital importancia a la iluminación, al igual que ocurre en el teatro, que convertía los ambientes en un personaje más, proporcionando así mayor fuerza a la imagen, sobre todo ante la falta de diálogo (Pérez Bowie, 2004: 575).

De igual forma, Pablo Iglesias Simón señala que las relaciones existentes no tienen un carácter negativo, como muchos opinan, sino que «permiten ampliar las virtualidades de ambos medios dotándolos de herramientas discursivas audiovisuales nuevas y a la vez contenidas dentro de los principios que establecen la especificidad de cada uno de ellos» (Iglesias Simón, 2008: 126). Este mismo investigador propone un nuevo prisma desde el que contemplar las interrelaciones entre estas dos artes: la asimilación por analogía. Esto se podría resumir en que, en el caso del cine, este toma ciertos aspectos inicialmente del teatro y los transforma según sus particularidades.

Iglesias ejemplifica esta analogía comparando el cine clásico de Hollywood (1917-1960) y las obras que triunfaban en Broadway. Este cine adoptó algunas de las características del teatro de éxito del momento para atraer a las masas y para situarse en un lugar de prestigio, como el que tenía –y tiene– el teatro de Broadway. Por ejemplo, ambas artes se centrarán en un personaje principal con conflictos, normalmente contarán finales felices, se regirán por la verosimilitud, etc. Además, las producciones cinematográficas adoptarán la misma duración que las piezas teatrales, comenzarán a ser más espectaculares y realistas, adaptarán algunos textos triunfadores de Broadway, etc. Asimismo, la inversión en cine aumentará, dando lugar a películas de alto presupuesto.

De hecho, Pérez Bowie señala que, a partir de los años 50, y no siempre, sino en momentos puntuales, se produce una teatralización del cine. En la década de los 50, a raíz del hundimiento del sueño americano, encontramos un cine entre la narratividad y la poesía. Estas producciones se centrarán en el interior de los personajes, en sus traumas y preocupaciones (Pérez Bowie, 2004: 576). El objetivo principal es alejarse del cine clásico en el que hay un héroe al que se le interpone un obstáculo para conseguir su objetivo; todo lo contrario: los personajes serán mucho más complejos e se indagará en esa complejidad psicológica. Como vemos, el cine es producto de la sociedad del momento: en una época de crisis, no habría sido adecuado seguir con las pautas clásicas del cine protagonizado por un héroe que consigue todos sus propósitos.

Lo mismo ocurrirá a comienzos del siglo XX, en plena época posmodernista. El cine contemporáneo subrayará ciertos aspectos como la artificiosidad y la interpretación hiperbólica de los actores. Se buscará, además, el realismo de una sociedad angustiada.

A pesar de todas las relaciones existentes entre ambas artes, las divergencias son muy claras. Una de ellas, como bien señala M.<sup>a</sup> Asunción Gómez (2000), es el carácter efímero y singular que caracteriza al teatro. El teatro es un espectáculo y, como tal, ninguna representación es igual que otra. Observamos, pues, que el cine es un arte definido y unidireccional, mientras que en el teatro se produce un intercambio entre actores y espectadores que siempre varía.

Además, encontraremos que el teatro se ve superado por el cine en muchos aspectos, sobre todo en lo referido a ser espectáculo de masas. Los formalistas rusos, en los años 20, indicaban uno de los principales defectos del teatro frente al cine; y es que el teatro se había visto superado por la movilidad de escenario, del punto de vista y de los planos que sí posee su “hermano pequeño”. De igual forma, queda obsoleta la condición de distancia entre actores y público, que muchas veces es perjudicial para la obra, pues no existe la posibilidad de contemplar todos los gestos de los actores. El cine tiene muchas técnicas para evitar esto, como el *zoom*, señalando así cualquier mínimo detalle (Abuín, 2012: 54). Observamos, de esta manera, que las relaciones entre las dos artes han tenido altibajos a lo largo de la historia.

Asimismo, la influencia no solo parte del teatro hacia el cine, sino que también tiene lugar del cine al teatro. La aparición del cine no dejó de ser una revolución en las artes, pues, a pesar de tratarse del “recién nacido”, supuso el surgimiento de nuevas formas de ejecución artísticas nunca antes vistas. El teatro no pudo mantenerse ajeno a esto y, como bien indica Simone Trecca (2010), tuvo que renovarse. El nuevo arte era mucho más efectivo en materia de realismo, por lo que el teatro se vio en la obligación de cambiar su tendencia naturalista de principios del siglo XX, que ya necesitaba regenerarse. Teniendo esto en cuenta, podemos señalar que la influencia artística mutua favoreció a ambas disciplinas en muchas ocasiones. Si bien es cierto, el cine se convirtió –y ya no ha dejado ese puesto privilegiado– en el nuevo modelo de entretenimiento de masas, dejando al teatro relegado en un segundo plano, como ya hemos comentado previamente.

En lo relativo a la renovación del teatro a partir del nacimiento del cinematógrafo, cabe resaltar la importancia de este en la generación del 27, y, sobre todo, en Federico García Lorca. Como bien señala Roberts (2013: 366), «la generación de Lorca fue la generación del cine. [...] Nació a la vez que el cine, se crio junto a él, y tuvo su sensibilidad y su imaginación moldeadas por él». Tal y como se indica en ese mismo artículo, la influencia del séptimo arte en Lorca fue tal que incluso se lanzó a escribir un guion cinematográfico, llamado *Viaje a la luna*. Es más, observamos, sin duda, su influencia en *El público*. Asimismo, tomará del cine el humor, los efectos de luz y la capacidad de este arte de transformar la realidad y metamorfosearla, como si de una metáfora se tratara (Roberts, 2013: 372). En la obra lorquiana que hemos mencionado, Lorca explorará un nuevo teatro: el teatro «bajo la arena», el que se centra en problemas más complejos como el inconsciente y la sexualidad, en contraposición al teatro convencional. Además, incluirá en escena un biombo tras el cual los personajes sufren esas transformaciones, en clara alusión a la pantalla de una sala de proyección.

Así pues, encontramos un vaivén de relaciones entre dos artes que desde siempre han estado muy influenciadas la una por la otra, para bien o para mal. En sus comienzos, el cine se vio obligado a fijarse en la disciplina artística que más se asemejara a él, obviando las diferencias clarísimamente existentes. No obstante, se fue desligando de esta con el paso de los años, sobre todo debido a las técnicas de ejecución que, sin duda, las separan. El cine fue potenciando sus especificidades

hasta el punto de convertirse en el espectáculo de masas por excelencia, obligando al teatro a renovarse y relegándolo a una posición secundaria. La realidad es que los avances tecnológicos que posee el cine nunca permitirán que el teatro vuelva al lugar de privilegio que ha ocupado desde sus orígenes. A pesar de ello, el hecho de dejar de ser la disciplina de entretenimiento principal ha permitido la renovación del teatro. Esto supuso que se recibiera como un sople de aire fresco por parte de su público, que llegó a cansarse de los usos tradicionales que abundaban en las etapas pre-vanguardistas. Todas las exigencias económicas y publicitarias recaen ahora sobre el cine, posibilitando –si bien mínimamente– la relajación del teatro en cuanto a exigencias de ese tipo.

### **3.2. Tipologías de la adaptación cinematográfica del teatro**

A continuación, vamos a mostrar algunas de las diferentes tipologías propuestas por los críticos e investigadores. No obstante, antes sería oportuno señalar la problemática que acarrea el término *adaptación*. No existe unanimidad a la hora de escoger la terminología apropiada para definir la película que procede, de una forma u otra, en mayor o menor medida, de una obra teatral. Muchos argumentan que el término *adaptación* supone relegar a la obra cinematográfica a una posición secundaria y privilegia el texto literario. Teniendo esto en cuenta, proponen algunas alternativas como *reescritura*, *recreación* o *reconstrucción*. Luis Miguel Fernández afirmará lo siguiente (*apud* Pérez Bowie, 2003: 28):

En la transformación fílmica de un texto anterior no hay ninguna dependencia con respecto a este, sino una igualdad entre lenguajes diversos, por lo que difícilmente el film podrá “adaptarlo”, aunque sí lo recreará, lo volverá a producir partiendo de una situación diferente.

Hemos querido, de esta forma, mostrar la polémica, todavía presente, acerca de este asunto. Nosotros emplearemos el término *adaptación* por ser el más empleado por la crítica, a pesar de que otros lo consideren incorrecto, y por la facilidad de comprensión para el lector. Cabe señalar que, desde este trabajo, defendemos que la obra cinematográfica es una construcción independiente de la teatral –pertenecen a artes distintas–, pero siempre muy ligada a esta.

Respecto al tema de la adaptación de obras teatrales, los investigadores Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina apuntaron, de forma muy acertada, que el teatro y el cine son «operaciones de la imaginación [...]». [Esto] lleva a señalar que el objetivo de una buena adaptación cinematográfica no es retratar una presunta realidad teatral, sino convocar una traducción de las imaginaciones que la pieza teatral provocaba» (*apud* Pulido, 2002: 110).

Tras esta breve contextualización, vamos a exponer algunas de las tipologías sugeridas por investigadores como Siegfried Kracauer, André Helbo o Patricia Trapero. Todas se encuentran en el artículo de José Antonio Pérez Bowie (2004) citado en nuestra bibliografía.

El primero de ellos, el alemán Kracauer, propuso dos tipos de adaptación: la que se centra en la intriga teatral y la que amplía esta intriga. En la primera, lo principal son los personajes y la historia en sí misma, sin dar importancia al ambiente y a los objetos que rodean a los personajes; en la segunda, la realidad forma también parte de la acción que vertebra la obra.

Por su parte, el francés Helbo distinguirá entre la captación directa de una obra teatral y la adaptación al medio fílmico. La primera hace referencia, simplemente, a la grabación directa de una representación teatral para su posterior emisión. La segunda es la adaptación cinematográfica al uso, la recreación de una obra teatral a la pantalla. Existe la posibilidad de que sea fácilmente reconocible el origen literario o que las modificaciones sean tantas que sea más complicado identificarla. Esto se puede llevar a cabo mediante la alteración de diálogos, la supresión o inclusión de personajes, cambios en el espacio y en el orden de los acontecimientos, etc. Esta segunda vía admite, claramente, un abanico muy amplio a la hora de interpretar las adaptaciones.

Por lo que respecta a Patricia Trapero, formula tres posibilidades: la transformación del texto teatral en guion cinematográfico dejando patente que ese guion procede del género teatral, la transformación del texto teatral en un argumento insertable en otro género, y, en último lugar, el aprovechamiento de un texto teatral, parcial o completamente, para configurar un argumento totalmente diferenciado del original.



El motivo de la exposición de estas tres tipologías es el de, llegado el momento, llevar a cabo una clasificación de la adaptación que nos atiene (*La novia* de Paula Ortiz). Una vez realizado el análisis, insertaremos la película que nos sirve como objeto de estudio en las posibilidades que han ido proponiendo estos estudiosos con el objetivo de realizar un análisis lo más completo posible.

### **3.3. El cine y el teatro en España en el siglo XX. Federico García Lorca en el cine español**

#### EL CINE Y EL TEATRO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX

La llegada del cinematógrafo a España provocó tanto filias como fobias, en especial a raíz de la aparición del cine sonoro. Esto se hizo notar, sobre todo, en el ámbito de la literatura. En su relación con el teatro, había quienes defendían este último frente a la novedad por su importancia en la conformación de la cultura occidental. Sin embargo, otros afirmaban que el teatro se había visto superado por esa nueva forma de arte y que era algo necesario para el desarrollo artístico de la sociedad moderna que comenzaba a conformarse.

Como señala M.<sup>a</sup> Asunción Gómez (2000), en las primeras décadas del siglo XX, máxime durante la crisis del teatro de los años 20, se produjo una especie de división –por llamarlo de alguna forma– entre cinéforos y entusiastas. Entre los primeros, encontramos a Antonio Machado y a Miguel de Unamuno, quienes lamentaban la mala influencia que podría tener el cine tanto en el teatro como en la propia sociedad. El escritor sevillano afirmaría sobre el cine que este «no tiene más interés que una bola de billar rebotando en una mesa» (*apud* Gómez, 2000: 20).

Por lo que respecta a los entusiastas, estos señalan que las relaciones entre el cine y la literatura podían ser positivas tanto para uno como para la otra: el cine se nutriría del teatro para crecer y el teatro del cine para renovarse. En su momento, defendieron esta postura personalidades como Ramón Gómez de la Serna, Ramón María del Valle-Inclán, Federico García Lorca y Azorín. Tanto Valle-Inclán como Lorca vieron en el cine una posibilidad de renovación del género teatral, tal y como expresamos en el punto 3.1. de este trabajo. Fruto de esto, Lorca escribirá obras surrealistas tales como *El público* o *Así que pasen cinco años* y Valle-Inclán

innovará en su uso del espacio y en la composición de las acotaciones, alentado por aquello que veía en la pantalla.

La realidad es que al cinematógrafo le costó mucho triunfar en Madrid; no así en Barcelona. A principios del siglo XX, mientras la burguesía madrileña se mostraba escéptica ante este nuevo arte y seguía interesándose por los sainetes y el género chico, la barcelonesa lo impulsó de tal forma que la primera adaptación llevada a cabo en España sería de una obra catalana: *Terra Baixa* de Àngel Guimerà (1907). El realizador más destacado de estas primeras décadas fue el catalán Ricardo Baños, quien elaboró hasta ocho adaptaciones entre 1908 y 1921, donde destacaríamos dos versiones del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1908 y 1921), *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1912) o *La malquerida* de Jacinto Benavente (1914) (Gómez, 2000).

Sería en los años 20 cuando el cine empezaría a destacar en Madrid, sobre todo porque captó el interés del proletariado, quien no podía permitirse los precios que marcaban los teatros. Las productoras apostaron por autores de reconocido prestigio en el panorama madrileño, corriendo así pocos riesgos. Encontraremos adaptaciones de obras de Carlos Arniches, José Echegaray, Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero (Gómez, 2000).

Recordemos que nos encontramos todavía en la etapa del cine mudo. A pesar de que sea una etapa menospreciada en favor del cine sonoro, como podemos observar, fue una época muy prolífica en cuanto a adaptaciones de obras teatrales. Esto marca la realidad de que el cine, en sus inicios, se centró en aquello que ya triunfaba: el teatro y sus clásicos.

Con la aparición del cine sonoro, y durante la década de los 30, las adaptaciones se centrarán en la comedia, sobre todo por la influencia aún palpable de géneros dramáticos humorísticos como el sainete, que desde siempre han triunfado en la sociedad española. Esto seguirá así durante la época franquista, pero por motivos muy diferentes. En esta etapa, el cine no se basa en la comedia por querer seguir aquello que tenía éxito, sino porque la doctrina franquista imponía la supresión de todo conflicto ideológico y una visión distendida de la sociedad española. El cine, pues, estaba al servicio de la dictadura en tanto que instrumento de escapismo de la realidad que azotaba al país. Además, también durante la

posguerra, se cultivó el género histórico, pero, de nuevo, como herramienta ideológica.

Esta tendencia comenzará a cambiar en los años 50 con la aparición del teatro social, encabezado por Antonio Buero Vallejo y su *Historia de una escalera* (estrenada en 1949). Tanto la obra como su adaptación suponen una ruptura de esa preferencia por lo cómico, muy alejadas del escapismo que imperaba en ese momento. Este tipo de teatro se verá acompañado en el cine por directores como Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. No obstante, el público seguía apostando por la comedia y, sobre todo, por el musical folclórico, prolongando así este gusto hasta el fin de la dictadura franquista (Gómez, 2000).

A la muerte de Francisco Franco, y con la ausencia de la censura, tiene lugar en España la época del destape, donde encontramos un cine de tipo erótico y temas antes considerados tabú, como la sexualidad. Asimismo, comenzaremos a ver un teatro y un cine contrarios a los gustos del régimen, centrándose, sobre todo, en el rescate de la memoria histórica. Esta tendencia seguirá hasta finales de siglo. Un claro ejemplo sería *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez (1977), adaptada en 1984 por Jaime Chávarri. Junto a esta memoria histórica, encontraremos que también será común una temática relacionada con la Guerra Civil. Así, tenemos *¡Ay!, Carmela* de José Sanchis Sinisterra (1986), adaptada por Carlos Saura en 1990.

El cine seguirá buscando ser un arte culto, de ahí que productoras y directores aboguen por adaptar obras de los clásicos del teatro español. De esta forma, se adaptará a autores antes vetados por la dictadura como Valle-Inclán o Federico García Lorca. Por poner algunos ejemplos, Miguel Ángel Díez adapta *Luces de bohemia* en 1985 y Mario Camus, *La casa de Bernarda Alba* en 1987.

#### FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CINE ESPAÑOL

Tras este recorrido por la evolución del cine y el teatro en España, vamos a comentar brevemente tres de las adaptaciones que se han producido en España de las tragedias lorquianas. En primer lugar, y por orden cronológico, comentaremos la peculiar *Bodas de sangre* de Carlos Saura (1981); en segundo lugar, *La casa de Bernarda Alba* de Mario Camus (1987), y, por último, *Yerma* de Pilar Távora (1999).

Tal y como hemos comentado, tras la Transición y a partir de la década de los 80, el cine pretendía seguir ganando prestigio y ser una actividad cultural. Para conseguirlo, uno de sus métodos fue adaptar a autores clásicos de la literatura. Uno de ellos fue Federico García Lorca, quien, además, fue una víctima destacada de la represión franquista, todavía muy reciente en la sociedad española del momento.

En 1981, Carlos Saura realizó una adaptación de *Bodas de sangre* que todavía hoy resulta llamativa. Forma parte de una trilogía de películas en homenaje al flamenco, completada por las adaptaciones de la ópera *Carmen* (1983), de Georges Bizet; y de *El amor brujo* (1986), de Manuel de Falla. Se trata de una adaptación a modo de representación de ballet acompañada de música flamenca. De esta, el director recrea un mundo andaluz, a pesar de que el dramaturgo granadino no diera indicación ninguna de la ubicación espacio-temporal. No obstante, esto puede responder a la tendencia de recuperar lo regional, lo andaluz, menospreciado por el franquismo (Azcue, 2003). La adaptación se centra en la trama básica: el amor imposible. Está protagonizada por Antonio Gades, bailarín, y la actriz Marisol. Es muy interesante en tanto que vemos al comienzo cómo se preparan los bailarines, incluso escuchamos un monólogo de Antonio Gades –que fue quien adaptó en primer lugar la obra teatral a la danza– mientras se prepara. También llama la atención que se rueda en la misma habitación en que los bailarines ensayan, a modo de escenario teatral. Así pues, a simple vista, se puede afirmar que se trata de una forma muy peculiar de adaptar a un clásico: del teatro a la danza y de la danza al cine.

Otra de las adaptaciones más conocidas es la de *La casa de Bernarda Alba* de Mario Camus en 1987. Cuenta con grandes actrices como Irene Gutiérrez Caba (Bernarda), Ana Belén (Adela) o Florinda Chico (Poncia). Fue muy criticada por introducir escenas en exteriores, algo que rompe totalmente con la sensación de encierro que pretendía mostrar Federico García Lorca. No obstante, como hemos ido indicando con anterioridad, una adaptación cinematográfica forma parte ya de otra disciplina artística, por lo que, en muchas ocasiones, las modificaciones se realizan libremente según el gusto del director y, en otras, son necesarias. Por ejemplo, es casi utópico poder hacer interesante una película rodada únicamente en el salón de una casa familiar, de ahí que Mario Camus apueste por mostrar distintas habitaciones de la hacienda. Observamos, con este caso, que resulta casi imposible

adaptar sin causar polémica algunas obras de teatro por estar pensadas, originariamente, para una representación en un escenario (Ríos Carratalá, 1999).

Por lo que respecta a *Yerma* de Pilar Távora (1998), protagonizada por Aitana Sánchez-Gijón en el papel de Yerma, destacaría la importancia que se le otorga a la naturaleza, que actúa como símbolo al mostrar imágenes como la tierra seca, en alusión a la esterilidad de Yerma (Azcue, 2002: 252). La investigadora Verónica Azcue señala también cómo la película sabe plasmar la dicotomía lorquiana que tiende a relacionar el espacio exterior con la libertad y el interior con la opresión. En general, se trata de una adaptación que no ha tenido mucha repercusión.

#### **4. Análisis de *La novia de Paula Ortiz* (2015), adaptación de *Bodas de sangre***

El presente punto representa el centro de nuestro trabajo. Aquí, expondremos nuestro estudio comparativo de las obras artísticas mencionadas: la adaptación cinematográfica *La novia* (2015) y la obra teatral *Bodas de sangre* (1934). Para ello, en primer lugar, contextualizaremos al lector incluyendo una pequeña ficha artística y técnica de la película, así como la recepción que obtuvo tanto por parte del público general como de la crítica. Posteriormente, procederemos a llevar a cabo el análisis. Comenzaremos por analizar el tratamiento del guion, del tiempo y del espacio en comparación con la obra y el texto teatrales. A continuación, explicaremos la importancia de los símbolos y de la música tanto en la película como para el propio Federico García Lorca. Por último, realizaremos una descripción de cómo se han caracterizado los personajes en la adaptación.

##### **4.1. Ficha artística y técnica**

###### SINOPSIS OFICIAL

Dos hombres, una mujer, un amor, un deseo más fuerte que la ley y que la naturaleza salvaje del mundo que les rodea. Leonardo, el Novio y la Novia son un triángulo inseparable desde niños, pero Leonardo y la Novia tienen un hilo invisible, feroz, imposible de romper... Pasan los años y ella, angustiada e infeliz, se prepara para su boda con el Novio en medio del desierto blanco, de tierras salinas y yermas, donde vive con su padre. El día anterior a la ceremonia llama a su puerta una

Mendiga anciana que le ofrece un regalo y un consejo: “no te cases si no le amas”, mientras le da dos puñales de cristal.

#### REPARTO PRINCIPAL

Inma Cuesta (Novia)

Asier Etxeandía (Novio)

Alex García (Leonardo)

Luisa Gavasa (Madre del Novio)

Carlos Álvarez-Novoa (Padre de la Novia)

Leticia Dolera (Mujer de Leonardo)

Consuelo Trujillo (Criada)

María Alfonsa Rosso (Mendiga)

Ana Fernández (Vecina)

#### DIRECCIÓN

Paula Ortiz

#### GUION

Federico García Lorca (original), Paula Ortiz y Javier García Arredondo

#### PRODUCCIÓN

Get in the Picture Productions, Mantar Film, Rec Films, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Eurimages y Cine Chromatix (Alemania)

#### FOTOGRAFÍA

Miguel Ángel Amoedo

#### MÚSICA

Shigeru Umebayashi

#### MONTAJE

Javier García Arredondo

AÑO

2015

DURACIÓN

98 minutos

PREMIOS

2 Premios Goya a Mejor Dirección de fotografía y Mejor Actriz de reparto (Luisa Gavasa). 12 nominaciones totales.

6 Premios Feroz a Mejor película dramática, Mejor Dirección, Mejor Actriz protagonista, Mejor Actriz de reparto (Luisa Gavasa), Mejor Música original y Mejor Tráiler.

4 Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a Mejor Actriz secundaria (Luisa Gavasa), Mejor Guion adaptado, Mejor Fotografía y Mejor Música.

#### **4.2. Recepción del público y la crítica**

Otro punto importante que queríamos abordar es el de la recepción por parte del público y de la crítica profesional. Por lo que se refiere al público, la recepción fue más bien fría, con apenas 92 000 € de recaudación en su primera semana<sup>1</sup>. El total de dinero recaudado fue de un poco más de un millón de euros, casi lo mismo que costó su producción (el presupuesto fue de 1 200 000 €)<sup>2</sup>.

No obstante, no sucedió así con la recepción de la crítica. En su mayoría, las críticas profesionales fueron muy positivas y alabaron la propuesta de la joven directora zaragozana. Para dar muestra de ello, vamos a exponer tres de ellas. La primera y la segunda, más favorecedoras, alaban la estética de la adaptación, a pesar de que señalen que esto puede ser motivo de crítica; la tercera, algo menos positiva, critica esa estética que elogian las anteriores, pero sí ensalza las actuaciones de las mujeres protagonistas (sobre todo, las de Inma Cuesta y Luisa Gavasa), así como la valentía de la directora:

---

<sup>1</sup> Información extraída de Internet Movie Database (IMDb):  
[http://www.imdb.com/title/tt2734566/business?ref=tt\\_q1\\_dt\\_4](http://www.imdb.com/title/tt2734566/business?ref=tt_q1_dt_4) [última consulta: 06/05/2017]

<sup>2</sup> *Ibid.*

1) “Para los que aprecian la belleza más sublime”, Nuria Vidal, *Fotogramas*<sup>3</sup>

Puntuación: 4/5 estrellas.

Lo mejor: su exquisita adaptación.

Lo peor: su formalismo estético no gustará a todo el mundo.

Hay obras inmor[t]ales que encuentran en cada generación su propia representación. Shakespeare es el mejor ejemplo. Pero también lo es Federico García Lorca. Cada época se acerca a sus obras desde su propio presente. Por esto, esta Novia de Paula Ortiz, que adapta *Bodas de sangre*, no es una reivindicación feminista, ni un apasionado canto al amor más salvaje y desquiciado. La Novia de Ortiz es una novia hermosa, que dice el verso con convicción, que se deja arrastrar por la belleza de la palabra y la traduce en la belleza de unos paisajes abstractos.

La Capadocia es un espacio de sueño donde el amor corre a lomos de un caballo negro, pero Los Monegros, donde está rodada casi toda la película, es un espacio de rito y de muerte. Y la música, esa Tarara, esa canción de Leonard Cohen que produce tanto desconcierto. Esta Novia de Lorca es ahora de Ortiz y de Inma Cuesta. Y de esos dos hombres que conforman con ella el triángulo más antiguo del mundo: una mujer dividida entre un poco de agua tranquila y un río oscuro que la arrastra a la tragedia.

2) “*La novia: éxtasis visual y sensitivo*”, Beatriz Martínez, *El Periódico* [10/12/2015]<sup>4</sup>

Adaptar el universo poético y teatral de Lorca no es una tarea sencilla. La directora aragonesa, Paula Ortiz, se ha atrevido a trasladar el texto de *Bodas de sangre* de Lorca a la pantalla sustentándose en la imagen y en la estilización formal como elementos generadores de emociones. Una arriesgada decisión con la que ha corrido el peligro de ser acusada de esteta pero que al mismo tiempo la sitúa como una creadora capaz de configurar un imaginario visual exuberante, lleno de fuerza escénica y telúrica casi inédito en el cine español actual. Un cóctel de sensaciones

---

<sup>3</sup> Crítica extraída de la web de *Fotogramas*: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/La-Novia> [última consulta: 06/05/2017]

<sup>4</sup> Crítica extraída de la web de *El Periódico*: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/critica-pelicula-novia-paula-ortiz-4735169> [última consulta: 06/05/2017]



al límite dotado de una belleza plástica arrebatadora y que se mueve entre la línea floja entre el delirio catártico y el éxtasis visual.

3) “Lorca de diseño”, Javier Ocaña, *El País* (10/12/215)<sup>5</sup>

Con Lorca se puede alcanzar lo sublime, pero Paula Ortiz ha preferido intentar atrapar lo bello. Y lo malo de aspirar a lo bello es que te puedes quedar en su simulacro. Lo bello puede agotar y no llegar a la conmoción, quedarse en el adorno, durar apenas un segundo, si acaso. Y *La novia*, nuevo largometraje de Ortiz tras *De tu ventana a la mía*, libre adaptación de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, se queda, casi siempre, en el adorno. Lo sublime ha de ser sencillo y *La novia* no lo es. Es grandilocuente y aparatosa. También valiente. Hay que ser muy brava, casi al borde de lo incauto, para adaptar a Lorca con los tiempos que corren, para intentar abrazar su letra con el diseño, aunque por el camino haya perdido su crítica social. Pero a *La novia* le sobra diseño, el que acaricia al ojo, pero nunca destroza las tripas: en las ropas, en la ambientación, en la foto, en las risibles cámaras lentas, en los rayos de sol refulgente que nubla la vista, al estilo Terrence Malick. Como la primera obra de Ortiz, huele demasiado a imitador de Malick, ahora que incluso él parece agotado.

Lorca es popular, recio, amargo. Esta película es remilgada, bonita en el sentido más subjetivo de la palabra, presuntamente estilosa, donde las motos persiguen a los caballos y los hombres luchan con puñales de cristal con apariencia de Lladró. Eso sí, pese a sus desperfectos, demasiados, la poética nobleza de los textos sigue ahí (“Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos; las mías vendrán cuando yo esté sola, y saldrán de las plantas de mis pies”), y algunas grandes interpretaciones (Inma Cuesta, Carlos Álvarez-Nóvoa, María Alfonsa Rosso), con la sublime, ella sí, Luisa Gavasa a la cabeza. Cada sílaba suya, cada respiración, es una conmoción de verdad lorquiana. Aunque solo sea por eso, y por el acontecimiento, *La novia* también es imprescindible. Y luego decidan.

---

<sup>5</sup> Crítica extraída de la web de *El País*:  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/10/actualidad/1449758738\\_718802.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/10/actualidad/1449758738_718802.html) [última consulta: 06/05/2017]

### **4.3. Análisis de la adaptación**

Como hemos indicado con anterioridad, y tras unos pequeños apuntes informativos y acerca del impacto de la película en su contexto de estreno, vamos a dedicarnos a analizar nuestros objetos de estudio mediante la comparación del producto cinematográfico con el teatral. Comenzaremos por el tiempo; en primer lugar, por el tratamiento del tiempo cronológico junto al guion, por similitud de contenido, y, posteriormente, pasaremos a tratar conjuntamente el tiempo atmosférico y el espacio, por los mismos motivos que hemos señalado para el tiempo cronológico y el guion. Tras esto, nos centraremos en analizar cómo se muestran ciertos objetos simbólicos, fundamentales en la obra teatral. En siguiente lugar, apuntaremos la relevancia de la música tanto en la adaptación como en la obra y para el propio Lorca. Por último, finalizaremos con una descripción de los personajes a nivel psicológico y físico, tanto actitudes y personalidades como apariencia.

#### **4.3.1. Tiempo cronológico y guion**

Tal y como hemos señalado, en este apartado vamos a centrarnos en analizar el tratamiento del tiempo cronológico, es decir, en la sucesión lógica —o no— de los acontecimientos que conforman la trama. A continuación, y siguiendo lo que hayamos apuntado sobre la alteración temporal, estudiaremos qué transformaciones ha sufrido el guion teatral con respecto al que finalmente apareció en el filme. No solo indicaremos las variaciones en el diálogo, que en realidad no son muchas, como ya veremos, sino también la modificación de ciertas escenas que aparecen alteradas en comparación a cómo las plasmó García Lorca en su texto.

A la hora de llevar a cabo este análisis, y también su lectura, hay que tener muy en cuenta que nos encontramos ante otra forma de hacer arte. Teatro y cine tienen muchos aspectos en común, como ya hemos comentado, pero no dejan de ser dos discursos totalmente diferentes. Uno de los puntos en los que divergen es en el de la temporalidad y el tratamiento del tiempo. En una obra teatral, normalmente, los acontecimientos se suceden de forma lineal. Esto sucede porque el teatro carece de medios para alterar ese tiempo; encuentra muy complicado conseguir que un espectador comprenda que lo que está viendo es un *flashback*, por ejemplo, y no el presente, por lo que este tipo de recursos

quedan, comúnmente, descartados. El teatro es inmediatez y actuación en directo, lo que provoca que el espectador instintivamente perciba los sucesos que están teniendo lugar en el escenario como algo que está aconteciendo en el presente inmediato.

Sin embargo, esto no sucede en el cine; de hecho, la alteración del tiempo es uno de los recursos más empleados por esta industria en sus producciones. El cine sí que posee medios, sobre todo visuales, para hacer comprender a su público que cierta escena se trata de un *flashback* (escena del pasado) o un *flashforward* (escena del futuro). Por ejemplo, en muchas ocasiones se altera el colorido de la imagen o se aportan detalles de vestuario llamativos, que indican que lo que se ve no es del presente. Asimismo, en otros casos, se acude al *flashforward* para “enganchar” al espectador, para que este conozca parte del final o de un acontecimiento futuro y conecte de forma inmediata con la historia, pues gracias a ello crecerá en él la curiosidad por ver cómo se ha llegado a esa situación.

Esto último es lo que se lleva a cabo en *La novia*. En cuanto comienza el filme, vemos a una mujer ensangrentada y sucia en el suelo con la cara tapada. Quienes vean la adaptación habiendo leído o visto la obra teatral inmediatamente la identificarán con la Novia. De igual forma, nos damos cuenta de que esa escena, que no aparece en el texto teatral, podría formar parte de las escenas finales de la obra teatral, cuando los dos hombres ya han fallecido tras su enfrentamiento. Justo después de esta escena, en la siguiente, vemos que la Novia, con el mismo vestido ensangrentado y sucio, se dirige a la hacienda de su Padre, donde encontramos a la Madre del Novio. En ese momento, tiene lugar una intervención de la Novia que se ubicaría en el último cuadro del último acto de la obra dramática. El espectador lector de la obra identificará el cambio de orden de los acontecimientos con respecto al original; el que no haya leído el texto lorquiano sentirá curiosidad por ver qué ha sucedido para que se llegue a ese punto.

De esta forma, observamos que tanto la directora, Paula Ortiz, como los guionistas vieron adecuado incluir esta alteración temporal típica del cine, marcando desde el inicio las diferencias con la obra original. No obstante, a pesar de romper el orden original y lógico de los acontecimientos, lo cierto es que esto

facilita la creación de un ambiente trágico: el público ya sabe de antemano, sobre todo el que no conoce la obra teatral, que el desenlace de la historia será fatal para la protagonista.

Además, es importante destacar que el título original, *Bodas de sangre*, el cual posee un fuerte significado, sobre todo premonitorio, ha sido sustituido por el de *La novia*, título mucho más neutro. Resulta interesante porque al ubicar esta escena al comienzo se ayudará a que el espectador esté mucho más atento, consciente o inconscientemente, a los símbolos más destacados tanto de la obra como de la adaptación (de los que hablaremos más adelante), como pueden ser los objetos punzantes (cuchillos, navajas, cristales...), la sangre, el caballo, las apariciones de la Mendiga, etc. En el texto teatral, estos símbolos no hacen más que advertir al lector o espectador del final trágico que se avecina. Esto en la adaptación se agudiza mucho más y se hace más evidente tras la inserción de una escena que corresponde al final de la trama. Podríamos hablar, pues, de una estrategia que, en parte, resaltaría la importancia de los objetos simbólicos de ambas obras.

Tras esta introducción a modo de *flashforward*, la película seguirá contextualizando a los espectadores, en este caso con la inserción de un *flashback* totalmente inventado, pero que nos permite conocer las relaciones que ya existían desde niños de los tres miembros del triángulo amoroso: la Novia, el Novio y Leonardo. Después de esto, el orden lógico de los acontecimientos solo se verá alterado en una ocasión: en la escena 2<sup>6</sup>, en el minuto 16:04, en la que se vuelve a recurrir al *flashback*. En este caso, este recurso nos sirve para conocer que las familias de los dos muchachos se vieron envueltas en un enfrentamiento que acabó con la muerte del padre y el hermano del Novio y del padre de Leonardo, provocando así la enemistad entre las mismas. Esto, junto al *flashforward* del comienzo, también forma parte de la creación de ese ambiente trágico que hemos mencionado con anterioridad.

Por lo tanto, podemos concluir que las alteraciones temporales se introducen para proporcionar más información al espectador. Los *flashbacks* muestran explícitamente unos hechos que en la obra teatral simplemente se mencionan en

---

<sup>6</sup> La división del filme por escenas numeradas y el minutado se ha seguido según la versión *blu-ray* oficial.

algunos diálogos. No obstante, la adaptación, que recordemos que forma parte de un arte mucho más visual que el teatro, decide mostrarlos directamente para enriquecer de información al espectador, que, posiblemente, podría pasar por alto algunos de los datos que aportan posteriormente los diálogos al respecto. Además de proporcionar más información, tal y como hemos señalado en el párrafo anterior, las alteraciones se encargan de construir un ambiente tenso y cargado de premoniciones trágicas. Así, lo que el teatro consigue mediante el diálogo, los decorados y la simbología, el cine lo enriquece con técnicas propias.

Por lo que se refiere al guion, más allá de las alteraciones que ya hemos señalado, cabe señalar que, en lo atinente a los diálogos, la fidelidad es casi total. Encontramos que las intervenciones están compuestas en su totalidad por los diálogos que conforman la obra teatral. Si bien, sí es cierto que no aparecen de forma completa, ya que existen fragmentos que se han visto suprimidos. Además, debido a esto, la adaptación adquiere un tono poético que resulta, a primera vista, arriesgado, como ya se ha señalado en algunas críticas profesionales. La poeticidad con la que inundó Lorca esta obra podría no funcionar en el cine, de ahí que se hable de riesgo. Este tipo de lenguaje, al que no todo el público –y menos el no lector– está acostumbrado, podría repercutir de forma negativa en la recepción. No obstante, la directora asumió ese riesgo y apostó por mantener los diálogos originales y no reconstruirlos y “traducirlos” a un lenguaje más estándar. Ella misma defiende que «ese texto no se puede cotidianizar» y para que la obra funcione se necesita de esa «presencia icónica, lorquiana»<sup>7</sup>.

A este respecto, podríamos hablar de una fidelidad casi total al texto teatral original, a excepción de los diálogos que tienen lugar en escenas que no aparecen en la obra original. Estas últimas las iremos enumerando a continuación conforme a su aparición en el filme.

A pesar de que el guion es prácticamente idéntico, sí existen modificaciones en el orden de escenas entre ambas obras, a pesar de que el diálogo no se vea modificado, y escenas inventadas en comparación a la obra original, como ya

---

<sup>7</sup> Extraído de la entrevista realizada por *InfoLibre* a la directora, Paula Ortiz: “Sangre nueva para Lorca” (10/12/2015). Obtenido de: [http://www.infolibre.es/noticias/cultura/2015/12/10/una\\_nueva\\_vida\\_para\\_bodas\\_sangre\\_41970\\_1026.html](http://www.infolibre.es/noticias/cultura/2015/12/10/una_nueva_vida_para_bodas_sangre_41970_1026.html) [última consulta: 15/04/2017]

hemos adelantado. Por ejemplo, los primeros diálogos que tienen lugar después del *flashforward* y el *flashback* mencionados, se localizan en una primera escena totalmente inventada. Aquí, encontramos a la Novia bañándose y manteniendo una breve conversación con el Novio.

Seguidamente, y como muestra de los primeros diálogos extraídos del texto teatral (además de la breve intervención de la Novia en el *flashforward*) encontramos la conversación que tienen Leonardo y su Mujer (García Lorca, 2016: 105), correspondiente al segundo cuadro del primer acto. No obstante, la obra teatral comienza con una conversación entre el Novio y su Madre a la que le sigue otra con la Vecina (100) y que conforman el primer cuadro del primer acto. En el filme, el orden se ha invertido de tal forma que el segundo cuadro se encuentra delante del primero, y la segunda conversación del primer cuadro teatral hace lo mismo respecto a la primera e iniciadora de la obra. Después, se produce un salto a lo que correspondería al tercer cuadro, todavía del primer acto (112).

Continuando con el hilo argumental, tras finalizar lo que sería el primer acto de la obra teatral, la adaptación continúa incluyendo al comienzo de la escena 5 (minuto 27:57) a una Muchacha cantando una canción mientras borda, que corresponde al inicio del último cuadro de la obra (158), produciéndose de nuevo una modificación del guion original. Mientras canta, aparece la Novia, de noche, y vemos que está preparándose para el día de la boda. En la obra teatral, esa canción se interpreta en los instantes previos a la llegada de la Novia tras la tragedia. Después de esto, el filme sigue con los diálogos que correspondían, los del primer cuadro del segundo acto (118).

Esto último enlazará con la celebración de la boda, hecho que no se representa en la obra original. No obstante, para la adaptación resulta interesante y vistoso mostrarla. Se expresa, así, el contraste entre la alegría de todos los invitados, así como del Novio, con la sensación agria de la Novia y el propio Leonardo. Otra modificación es la de incluir, después de que haya finalizado la ceremonia, un diálogo de la Madre y la Vecina que pertenece al final del cuadro primero del primer acto (101). Asimismo, con Leonardo tiene que ver otra de las variaciones incluidas en la adaptación: el conocido primer diálogo entre la Novia y Leonardo del primer cuadro del acto segundo (122-123) tiene lugar antes de la

boda, cuando acuden convidados a despertar a la Novia. En el filme, este diálogo se realiza una vez se ha oficiado el casamiento, poco antes de que los novios marchen a la fiesta de celebración. Tras el diálogo con Leonardo, los recién casados se marchan en coche a celebrar la fiesta de celebración, seguidos de todos los invitados. Por lo tanto, podemos señalar que todas estas escenas posteriores al acto de la boda en sí son totalmente originales de la adaptación, no así los diálogos que se incluyen en ellas.

Tras esto, los novios llegan al lugar de la fiesta. La película seguirá con la Novia cambiándose con ayuda de las criadas y muchachas. Además, esta les hace entrega de los alfileres de su vestido. Esto no aparece en el texto teatral, pero sí se hace referencia a ello en diálogos (139). Acto seguido, entra a la habitación la Madre del Novio y la Mujer de Leonardo, quien descubrimos que es la prima de la Novia (dato que no se aporta en *Bodas de sangre*), y mantienen una conversación que no tiene lugar en la obra original.

A continuación, acudimos ya a escenas de la fiesta. La Madre, al ver una navaja, pronunciará unas palabras que, originariamente, pertenecen al comienzo de *Bodas de sangre* (95), y en las que maldice las armas blancas y de fuego. Después, presenciaremos una escena de baile entre el Novio y su Madre que no existe en el drama lorquiano. Le seguirá una interpretación por parte de Inma Cuesta de “La tarara”, que, recordemos, se trata de un poema de Federico García Lorca que se acabó popularizando como canción. Obviamente, esto también es único de la adaptación y no se encuentra en el original. Todo esto lo comentaremos más detenidamente en el apartado correspondiente a la música. A la actuación de la protagonista la acompaña una breve conversación de los padres de los novios, cuyas intervenciones están extraídas de un diálogo más extenso del comienzo del segundo cuadro del segundo acto (136). A esto le seguirá una nueva actuación musical, esta vez instrumental, acompañada de baile, que tampoco se encuentra en la obra teatral, y que permite a la Novia ver a su Padre hablando con Leonardo. Bailando padre e hija, este le confiesa que Leonardo le ha vendido unas tierras –a las que ya se les hace referencia en el cuadro tercero del primer acto (112)–, en un diálogo que no tiene lugar en el texto original y en el que la Novia se entera de que Leonardo quiere marcharse

lejos, provocando así una gran preocupación a la protagonista, que debe marcharse indispueta después de toser sangre y cristales.

Seguidamente, la Novia se marcha a la vidriería de su padre en una nueva escena totalmente original, pues en la obra nunca se hace referencia a que el Padre tenga una vidriería, ni mucho menos se ubica ahí ninguna escena. Allí, la Novia tiene una especie de visión en la que todos los cristales estallan, en una escena de gran fuerza visual, donde la protagonista se encuentra rodeada de cristales volando a su alrededor (escena 8, 54:55), y uno de ellos se le acaba clavando en el vientre, sin hierla en realidad. Entonces, tiene lugar una intervención de la Luna que en la obra original pertenece al monólogo del personaje al comienzo del tercer acto (147), tras las frases del coro de leñadores una vez ya están huidos los amantes, algo que todavía no ha acontecido en el filme. Continuará con la aparición de la Mendiga, que seguirá con el monólogo de la Luna. Como vemos, la Mendiga aglutina en sí los personajes de la Luna y, posteriormente, la Muerte. Esta intervención es importante porque se hace referencia a la sangre, uno de los símbolos de ambas obras (original y adaptación). Tras estos momentos de confusión para la protagonista, hace acto de presencia el Padre, con una nueva conversación inexistente en el drama. A continuación, ocuparán la pantalla Leonardo y su Mujer, quienes conversarán en otro diálogo original de la adaptación.

Después de esta conversación, encontramos una nueva escena de baile con la canción de boda judeo-española “Dize la nuestra novia” (Beltrán, 2004), interpretada por la cantante española Vanesa Martín, y que analizaremos más adelante en su respectivo apartado. En esta escena, veremos a una Novia agobiada y confusa conforme avanzan el baile y la canción. La escena finaliza con dos primeros planos de la Novia y Leonardo, quienes acaban juntándose en el mismo plano y tocan sus manos, y el desmayo final de la Novia. Esto tampoco ocurre en *Bodas de sangre*; en la obra teatral simplemente expresa que se siente indispueta, nunca llega a desmayarse y encamarse, como sí sucede en la película.

A continuación, tiene lugar un diálogo entre la Madre y el Novio que localizamos casi al final del segundo cuadro del segundo acto (141), donde la Madre alienta a su hijo a que sea cariñoso con su mujer. Cabe destacar que en



este momento del filme apreciamos a un Novio ostensiblemente ebrio, dato que no se especifica en el texto teatral. Acto seguido, el Novio irá en busca de la Novia, y lo observamos subiendo escaleras con dificultad. En la obra original, esto se suprime, por motivos obvios (el escenario y los decorados se centran en la fiesta). Solo se aporta el dato de que el Novio sale de escena y vuelve al poco rato, descubriendo que la Novia no está en su habitación. En la película sí somos testigos de cómo el Novio acude en su busca. Al llegar a la habitación, encuentra la cama vacía y, tras oír un relincho, mira por la ventana y vislumbra un caballo negro marchándose con dos personas montadas. Esto en *Bodas de sangre* es ligeramente diferente: quien descubre a la Novia y a Leonardo huyendo es la Mujer de este último (142). En el filme, después de descubrirse la huida, la Madre maldice a la Novia con palabras que, en el drama, pertenecen a los últimos diálogos que mantienen la Madre y la Novia al final del último cuadro (166). No obstante, tras eso, el diálogo volverá a donde nos encontrábamos: al final del segundo acto (143). Lo que más diferenciará en este momento la obra original de la adaptación es que, en esta última, el Novio perseguirá a los amantes con una moto.

El filme continuará la trama mediante la combinación de planos de los dos amantes manteniendo relaciones sexuales (que en ningún momento se explicita en la obra teatral) y de primeros planos del Novio en moto, llorando enrabiado. Ya de día, encontramos a la Novia y a Leonardo yaciendo en el suelo. En este momento tendrá lugar el conocido diálogo en verso entre ambos (154-157), que aparece íntegro en la adaptación. Seguidamente, veremos al Novio tirado en el suelo junto a la moto. Es entonces cuando aparecerá la Mendiga y mantendrá una conversación (151) con el Novio, que ubicaríamos un poco antes del diálogo entre los amantes que en el filme ya ha tenido lugar. Esta le hará entrega de un cuchillo de cristal, añadido de la película con respecto al original. Con el arma en la mano, pronunciará unas palabras que en el texto lorquiano se las dice a un Mozo (151), en las que promete vengar a su padre y hermano muertos – recordemos que fue a manos del padre de Leonardo, quien también murió en el altercado—. Justo después, para aumentar la sensación de tragedia, asistimos a un plano de la Mujer de Leonardo, llorando mientras mira al hijo de ambos.

Después de esto, volveremos a tener en pantalla a los amantes, que siguen pronunciando las palabras del diálogo en verso que previamente habían dejado a medias. Veremos también imágenes de la Mendiga, que repite las palabras de Leonardo, dejando claro que simboliza la Muerte, por todo lo que vendrá a continuación. Y es que, en ese instante, aparecerá el Novio y los descubrirá. Resulta muy interesante que esta escena la acompañe de fondo la canción “Pequeño vals vienés”, adaptación del poema del propio Lorca por Leonard Cohen, en este caso interpretada por la cantante chilena Soledad Vélaz. Toda la pelea es un añadido de la película, ya que el autor granadino decidió seguir los preceptos marcados por la tragedia griega, que concebía la muerte en escena como algo obscuro, y dejó que las muertes tuvieran lugar fuera del escenario (García Lorca, 2016: 158). Obviamente, sí es un suceso interesante para mostrar en una película, de ahí que se haya decidido exponer de forma explícita en la pantalla. Al final, ambos acaban matándose mutuamente con sendas armas de cristal, dejando a una Novia gritando desolada. Como aspecto destacable, cabe señalar que la posición en la que caen los tres al suelo es la misma que tienen en el primer flashback: la Novia mirando a Leonardo, mientras el Novio mira la espalda de la Novia. Otra diferencia notable con la obra original es que la muerte, como también ocurría en la tragedia griega, tiene lugar de noche. En el filme, todo ocurre de día.

Tras la pelea, volvemos a la escena del inicio de la película. En este caso, se nos aporta más información: la Novia no llega sola, sino con el caballo de Leonardo y los cuerpos de ambos hombres en el lomo. Inmediatamente, asistiremos a la interpretación de los diálogos finales entre la Novia y la Madre (164-166), antes de la última intervención en verso, que aparece suprimida en la adaptación. El filme añade una mirada entre el Padre y la Novia; de decepción la de él, de tristeza la de ella. Antes de marcharse, besa las manos de los dos hombres. Para dar poder a la imagen que se está mostrando, la Novia pronunciará un verso de la conversación en verso pronunciado con Leonardo previamente y que también aparece en el cartel promocional de la película: «y te sigo por el aire / como una brizna de hierba» (155). El filme finaliza con la imagen de la Novia marchándose sola, manchada de barro y sangre, rodeada de desierto.

### 4.3.2. Tiempo atmosférico y espacio

En este apartado, vamos a analizar cómo se ha recreado el tiempo atmosférico y el espacio en la adaptación. Cabe tener en cuenta que tanto el clima como el espacio son algunos de los aspectos más importantes para García Lorca. Si por algo se caracterizan sus tragedias rurales (*Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*) es por tener un tiempo atmosférico y espacio muy especiales, que enfrasan a los personajes en un ambiente agobiante. Ambos actúan casi como otro personaje por la importancia que acaban teniendo en la efectividad de la obra y por cómo ayudan a la conformación de la tragedia, así como por su simbología.

En el caso de *Bodas de sangre*, encontramos continuas referencias al calor que abrumba a los personajes: «Madre: ¿Has visto qué día de calor?» (102) o «Novia: No se puede estar ahí dentro, del calor» (118). Así pues, entenderemos que la obra tiene lugar en verano. La sensación de asfixia que sufren los personajes de la obra teatral se refleja de igual forma en la adaptación. En gran parte de las escenas podemos observar la presencia de un sol intenso; al igual que se puede escuchar el “canto” de las cigarras. Esto último es señal inequívoca de que la adaptación también tiene lugar en verano y favorece mucho a la conformación de ese ambiente caluroso que pretende mostrar la directora y en el que coincide con el autor granadino. Por supuesto, en el cine es mucho más fácil dotar de ambiente asfixiante al filme: sonido de cigarras, rayos de sol, textura de la imagen, fotografía, localizaciones, etc. No obstante, en la obra de teatro esto se refleja mediante la actuación y conversaciones de los actores, así como por la presencia de objetos como abanicos o jarras de agua. Por lo tanto, observamos que la directora emplea esos recursos típicos del cine para dotar a su adaptación de un clima típicamente veraniego de zonas áridas. De igual forma, se puede contemplar esto mismo en algunos de los personajes, como, por ejemplo, en la Novia, pues en varias ocasiones Inma Cuesta aparece caracterizada con labios secos y estropeados, signo de poca hidratación y de estar expuestos a un clima seco.

Por lo que respecta a los espacios exteriores, en las acotaciones de *Bodas de sangre* solo se hace referencia a dos: «Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chamberas. Tonos

sombríos y plateados. Panoramas de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular» (comienzo acto II, cuadro II, pág. 133) y «Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. Se oyen dos violines» (comienzo acto III, cuadro I, pág. 144). Por lo demás, todo serán espacios interiores.

De esta forma, el desafío de adaptar esta obra y ubicarla en espacios es bastante serio, ya que no sería rentable, sobre todo visualmente, que la acción se desarrollara siempre en interiores. Teniendo esto en cuenta, es destacable la forma en que la directora ha decidido ubicar sus escenas espacialmente. Observamos que la mayoría del filme se desarrolla en exteriores, a excepción de varias conversaciones en el interior de alguna casa.

Para comenzar a hablar de los exteriores, cabría hacerlo señalando las localizaciones reales donde se rodó la película. La mayoría de escenas tienen lugar en el desierto de Los Monegros (Huesca) y en la Capadocia turca. También observamos varias escenas en El Bayo y la salada de Mediana de Aragón (Zaragoza), así como en el monasterio de Casbas y El Temple (también en Huesca).

Cuando leemos «panorama de mesetas color barquillo» en la acotación teatral y posteriormente contemplamos en el filme varios enfoques del paisaje de Capadocia (Turquía), a pesar de que Federico García Lorca no estuviera pensando en ello, sí es cierto que la localización es más que acertada. Asimismo, se habla de «cueva de la Novia», por lo que incluso para ello sirve esta región turca. Se puede observar en las siguientes imágenes:



Fotograma de la película *La novia* (2015) de Paula Ortiz. Localización: Capadocia (Turquía).



Fotograma de la película *La novia* (2015) de Paula Ortiz. Localización: Capadocia (Turquía).

Tanto el espacio desértico que supone el desierto de Los Monegros, como los planos que se exponen de Capadocia, enriquecen el filme en tanto que se logra una localización que responde a lo expresado por Lorca en una de las acotaciones, pero se lleva más allá al dotar de gran importancia a esos espacios exteriores. Es decir, las localizaciones concuerdan con lo expuesto por el autor y, además, tienen una mayor exposición y presencia: se saca a los personajes lorquianos de esas casas-cuevas a un desierto que representa ese aislamiento al que están sometidos los habitantes del lugar.

Esto último tiene mucha relevancia. Las sociedades que presenta Lorca en sus tragedias rurales son unas sociedades opresoras, sobre todo con las mujeres. El autor lo simboliza con un espacio a modo de cárcel y un ambiente asfixiante, como ya hemos visto. En el caso de *Bodas de sangre*, que *La novia* sabe reflejar muy bien, la sociedad habita una zona rural que se presupone árida. Respecto al filme, la localización de esta historia en un desierto y la exposición que este tiene en gran cantidad de escenas componen un espacio que, a pesar de ser un espacio abierto (al contrario que en *La casa de Bernarda Alba*), expone acertadamente ese sentimiento de aislamiento, sobre todo de esas mujeres incomprendidas por la sociedad retrógrada, en nuestro caso, la Novia. Y es que su huida con Leonardo será juzgada desde el comienzo por todos los invitados a la boda y, por extensión, por todo el pueblo y la sociedad que lo compone. No obstante, no solo es la Novia quien se encuentra en soledad, también le ocurre a la Madre que, tras ser testigo de cómo su marido y uno de sus hijos fallecen, se aferra al

Novio como la última esperanza de la familia. Una vez pierda a su último hijo, la Madre se verá sumida en una soledad similar a la de la Novia, que acaba perdiendo a los dos hombres que la aman.

Por último, como hemos indicado más arriba al hablar del clima, también cobra mucha importancia la textura con la que se dota a la imagen en el filme, sobre todo para esa creación de un ambiente caluroso y árido, ya que tiende a un color sepia en las escenas de día. Esto se puede observar en las imágenes que hemos adjuntado más arriba.

En conclusión, hemos observado cómo el clima y el espacio construyen un ambiente rural que destaca por la asfixia y el aislamiento, tanto físico (no hay pueblos cercanos) como personal (soledad de algunos personajes). De esta forma, la directora ha sido capaz de detectar la importancia que estos aspectos tienen para la conformación del ambiente lorquiano. Cabe destacar que Lorca en ningún momento da información acerca de la ubicación espacial o temporal de su obra, a pesar de que, por su procedencia, se suele relacionar todas sus tragedias rurales con localizaciones de la Andalucía profunda. Esto ha sabido plasmarlo el filme en tanto que la historia se puede enmarcar en cualquier década del siglo XX –donde ya hubiera motocicletas como la que aparece– y en cualquier espacio de la geografía española –los personajes no tienen ningún tipo de acento marcado que pueda indicar el lugar en que acontece la historia–. Se mantiene, de esta forma, la universalidad que posee la obra.

### **4.3.3. Música**

Otro aspecto fundamental de la adaptación es la música. La banda sonora original está compuesta por el prestigioso músico japonés Shigeru Umebayashi. El instrumento que más peso tiene es el violín, que está presente en todas las pistas originales. Sin embargo, en lo que vamos a centrarnos a continuación es en las canciones que aparecen en el filme. En el punto en que hemos tratado el tiempo cronológico y el guion ya hemos hecho algunos apuntes, pero ahora las describiremos con más atención.

La música era una disciplina fundamental para Federico García Lorca, quien ya desde muy pequeño aprendió a tocar el piano. Con el paso del tiempo, se

descubrió como un gran compositor no solo de poemas, sino también de canciones. Como señalan Josephs y Caballero en su edición de *Bodas de sangre* (García Lorca, 2016: 102), Lorca incluso escribía nanas, y empleó una de ellas para *Bodas de sangre*, la que se ha denominado como “Nana del caballo” y que está influenciada por una nana muy popular en Granada. En cuanto a esto último, también cabe señalar que la música popular y el folklore forman parte importante del imaginario de nuestro autor. Por lo tanto, resulta muy adecuado que se hayan insertado tantas canciones en una adaptación que, de haber seguido estrictamente la obra original, no tendría por qué haber añadido ninguna. Esto nos lleva a pensar que la directora, que se declara admiradora del poeta granadino desde pequeña<sup>8</sup>, es conocedora del papel tan importante que tenía la música para Lorca en múltiples aspectos, y, sobre todo, la música popular.

Muestra de ello es la inclusión de canciones como “Los cuatro muleros”, “Al olivo, al olivo”, “La tarara”, “Dize la nuestra novia” o “Pequeño vals vienés”. De esta selección destacan dos canciones que proceden de poemas del propio Federico García Lorca (“La tarara” y “Pequeño vals vienés”), que no tenían intención de serlo, pero que, con el paso de los años, se han convertido en canciones populares de nuestro tiempo. Encontramos, pues, canciones populares actuales que proceden de un autor que era un apasionado de las canciones populares de su tiempo. A pesar de que la directora no haya hecho declaraciones al respecto, parece todo un homenaje.

A continuación, comentaremos las canciones que aparecen en la adaptación y que tienen un papel muy importante en tanto que aportan gran fuerza a unas imágenes ya de por sí potentes. Hablaremos de ellas por orden de aparición.

En primer lugar, tenemos la interpretación por parte de Inma Cuesta de la canción popular “Los cuatro muleros” al comienzo del filme. Esto no lo encontramos en la obra original. Si bien García Lorca tiene un poema titulado así, la canción que encontramos en la adaptación es la correspondiente a una canción popular previa. En la escena que está acompañada por esta canción, cantada *a capella* por la actriz, observamos a la Novia dándose un baño y al

---

<sup>8</sup> Información extraída de una entrevista para *El Periódico* (15/10/2015): <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/paula-ortiz-gusta-traspasar-umbral-real-4576937> [última consulta: 06/05/2017]

Novio mirándola desde la puerta. El hecho de que la protagonista cante este tipo de canción ya nos ubica en un ambiente popular y ayuda a su conformación.

En segundo lugar, la siguiente canción que encontramos es la de la “Nana del caballo”, en este caso interpretada por Carmen París, famosa cantante española de flamenco y música andalusí. La pieza, que procede de la propia obra original y es composición de Lorca, aparece producida con un fuerte carácter flamenco: voz potente y acompañamiento de guitarra española. Su inclusión es importante, pues se introduce después de la primera intervención de la Mendiga, la cual advierte a la Novia de que no se case si no ama realmente al Novio. También acompaña las escenas de la Novia tosiendo sangre y cristales y del *flashback* donde conocemos el pasado de las familias de Leonardo y del Novio. La letra incluye uno de los símbolos más relevantes de la obra: el caballo, que representa a Leonardo. Por lo tanto, remarca la importancia que tienen la sangre, los cristales, el pasado de las familias y el caballo; todos ellos rodeados de un designio fatal. De ahí que se ubique casi al comienzo del filme.

En tercer lugar, nos encontraremos con Manuela Vallés (Muchacha) interpretando otra canción con letra procedente de la obra teatral. En este caso, se trata de una canción que podemos titular “Madeja”. Como hemos indicado en puntos anteriores, esto pertenece realmente al último cuadro de la obra original, cuando la tragedia ya ha tenido lugar, sin embargo, la directora ha visto más apropiado interpretarla mientras la Novia se prepara la noche previa a la boda y las muchachas bordan. La canción triste contrasta con la felicidad que tendría que inundar la escena. En ella, se habla de la arbitrariedad del destino, simbolizado en la madeja, así como de la arbitrariedad de nacer y morir. Mientras en la obra original esta canción se puede calificar de ingenua, tanto por la procedencia (una muchacha) como por el momento (justo después de la muerte de los hombres), en la adaptación adquiere un nuevo significado en tanto que se tratan preguntas que pueden surgir en momentos previos al matrimonio, sobre todo si existe algún tipo de duda: «Madeja, madeja, / ¿qué quieres hacer?». Representaría, así, de alguna forma, los pensamientos de la Novia.

En cuarto lugar, ya en la fiesta posterior a la boda, y donde encontramos canciones y bailes totalmente ajenos a la obra original, comentaremos la interpretación de unos hombres de la canción popular “Al olivo, al olivo”. Se



trata básicamente de una interpretación para amenizar la fiesta. En la escena que la acompaña observamos la euforia característica de un evento como este.

Justo después de esta, aparecerá en escena Inma Cuesta para interpretar “La tarara”, poema lorquiano popularizado como canción. Llama mucho la atención la presencia de esta canción, que sigue amenizando la velada, porque es la primera creación del poeta que aparece en la adaptación (dejando de lado las composiciones propias de la obra original que, obviamente, también son de Lorca). Podría actuar como homenaje, como ya hemos propuesto anteriormente. La realidad es que con la inclusión de “La tarara”, justo en el momento álgido de la fiesta, la alegría del espíritu lorquiano inunda la escena. En un principio, la canta Inma Cuesta *a capella*, pero, poco después, se le suman el resto de invitados y un acompañamiento de palmas, dotando de mayor emoción a la interpretación.

A partir de este momento, la actitud de la Novia cambiará en la celebración. Ya no será la recién casada feliz, sino que empezará a dar signos de confusión y duda. Se retirará de la fiesta después de volver a toser sangre y cristales. Al volver, esas señales de agobio y desconcierto no hacen más que agudizarse. Donde mejor se observa es durante el baile que acompaña a la quinta canción del filme. Esta la interpreta la cantante española Vanesa Martín y es una versión de una popular canción judeo-cristiana de boda, como ya hemos apuntado en puntos anteriores, “Dize la nuestra novia”. Esta canción es un juego de palabras continuo y acaba transformándose en una especie de trabalenguas, pues va acumulando versos que se repiten. Lo más destacado es que la canción va adquiriendo velocidad conforme pasan los versos, acompañando así al nerviosismo y agobio de la protagonista. La rápida sucesión de imágenes sumada a la velocidad de la canción representan a la perfección el sentir de la Novia. Después del baile, observaremos cómo la Novia se desmaya, momento que culmina esa escena de confusión.

Finalmente, la última canción que aparece en el filme es la adaptación que llevó a cabo Leonard Cohen del poema de Lorca “Un vals vienés” y la interpreta la cantante chilena Soledad Véllez. Esta canción acompaña la escena en la que los dos hombres se enfrentan, a cámara lenta, armados con los puñales de cristal. Se trata de una escena de gran fuerza, sobre todo, por la inclusión de esta canción

como banda sonora. Aporta la tristeza y emoción necesarias a una escena tan importante como esta, principalmente por lo que supone: la tragedia representada en la muerte de los dos hombres y la soledad final más absoluta de la protagonista.

En definitiva, todas las canciones que se incluyen, ante todo, aquellas que son ajenas a la obra original, funcionan como un ingrediente más para la conformación del ambiente lorquiano que pretende mostrar la adaptación. Además, la inclusión de poemas de Lorca dota de emotividad al filme, así como de mayor fuerza a las imágenes. Como en muchas ocasiones sucede, la selección de la banda sonora es fundamental para el funcionamiento de una película; algo que sucede con este filme: con una selección desacertada o con una banda sonora puramente instrumental, quizá habría perdido mucha de la fuerza que la caracteriza.

#### **4.3.4. Simbología**

Por lo que respecta al presente punto, vamos a centrarnos en analizar cómo se plasman los principales símbolos de la obra original en la adaptación. Vamos a dedicar todo un apartado porque a lo largo de la obra lorquiana la simbología posee un papel importantísimo, que enriquece sobremanera el contenido. De hecho, en *Bodas de sangre*, al tener un carácter más lírico de lo normal –al menos en una obra teatral y en comparación con las demás–, observamos que la relevancia de lo que no se dice, es decir, de lo que se intuye y lo que va dejando entrever, es mayor que la de lo que se dice. Actuaría del mismo modo que la poesía: no se acaba de comprender completamente si no indagas en las segundas significaciones simbólicas.

En el caso de *Bodas de sangre*, tienen vital importancia símbolos, que en su mayoría son premonitorios, como las armas blancas, la sangre o el caballo. Al visionar la adaptación, observamos que la directora es concedora de estos símbolos en tanto que les otorga planos donde son protagonistas. Podemos ver cómo en muchas ocasiones se enfocan armas como la **navaja**, dándole así importancia desde el punto de vista del espectador, quien identifica que, si ese objeto ha sido resaltado, es porque será significativo para la trama. En la escena

de la fiesta, mientras los convidados están de celebración, somos testigos de cómo alguien lanza una navaja contra una madera y pasa por delante del rostro de la Madre. Como ya hemos señalado previamente, esta dedicará una serie de palabras para maldecir todo tipo de armas, en clara alusión a la desgracia familiar que supuso el enfrentamiento armado entre su marido y su hijo y el padre de Leonardo. Obviamente, esto estará íntimamente relacionado con el final de la tragedia, donde ambos protagonistas se hieren de muerte con armas blancas.

Algo similar ocurrirá con el **cristal**. La presencia general del cristal en la adaptación es totalmente original de esta; en *Bodas de sangre* no tiene ningún tipo de relevancia, de hecho, ni se nombra. Sin embargo, la directora decidió incluirlo con el papel que tienen las armas como las navajas o los cuchillos en la obra original. Este material ya aparece destacado en el hecho de que el Padre de la Novia sea vidriero y posea una vidriería. A lo largo de toda la adaptación se nos muestran escenas en las que la Novia visita la vidriería de su padre y se queda absorta mirando los cristales que está trabajando. Es reseñable que en esos cristales aparezca un hombre montado a caballo, pero esto lo trataremos cuando hablemos del símbolo del caballo. En la primera escena de la vidriería, donde veremos la primera intervención de la Mendiga, esta última aparece con dos dagas de cristal en la mano. De nuevo, se alude al final de la trama.

Además, la Novia se sentirá indispuesta en dos ocasiones a lo largo de todo el filme. En estas escenas, la protagonista siempre acaba tosiendo y expulsando sangre y cristales por la boca. A la vista del público queda bastante claro que esta combinación también será importante. Y es que la **sangre** será fundamental junto al cristal. No solo aparece en las escenas donde la Novia tose, sino que también, de nuevo junto al cristal, cuando –durante la celebración de la boda– acude a la vidriería y los cristales empiezan a estallar. En determinado momento, vemos a la recién casada mirarse el vientre. En él, observa que tiene un largo cristal clavado y que está brotando sangre. Claramente, esta escena alcanza el valor de una premonición de los apuñalamientos que sufrirán ambos hombres y que causarán sus muertes. Además, en la obra original, la sangre aparece en el propio título, augurando una fatal conclusión. Por lo tanto, tanto las armas como la sangre y el cristal actúan en la adaptación, así como en la obra teatral, como símbolos de la muerte y la tragedia. De igual forma, en la obra original

encontramos esta simbología sobre la muerte en el **vestido negro** de la Novia, ya que el negro simboliza la muerte, el luto y, en este caso, la impureza de la Novia. Sin embargo, en la adaptación han decidido que el vestido de la novia fuera blanco, como sería lo normal. Se podría justificar este cambio alegando que una novia vestida de negro impactaría negativamente en el público, que quizá no entendería el porqué. En el teatro, los autores pueden permitirse ciertas licencias, sabedores de que sus espectadores están acostumbrados a ellas. No ocurre así con los espectadores de cine, que pueden ser lectores de teatro o no. El público al que va dirigido el teatro y al que va dirigido el cine no es el mismo. Por lo tanto, podemos señalar que aquí la directora ha querido ser más conservadora con la imagen que se espera de una boda.

Asimismo, podríamos incluir a la **Mendiga** (María Alfonsa Rosso), que engloba también los papeles de la Luna y la Muerte, como premonitoria de esa muerte que aparece simbolizada en las entidades que hemos nombrado. En la adaptación tiene todavía más fuerza, al ser la suma de tres papeles: será quien avise a la Novia (Mendiga), quien se lamente durante la huida de los amantes (Luna) y quien presencie la tragedia final (Muerte).

Otro de los símbolos más importantes es el **caballo**. Ya en la obra teatral tiene fuerte presencia, pero, en el caso de la adaptación, esta es todavía más señalada. El caballo, de por sí, simboliza bravura, fuerza y masculinidad. En ambas obras, el caballo se identifica con Leonardo (quien, además, lleva implícito en su nombre el **león**, animal muy similar al caballo en cuanto a simbología). En la adaptación, vemos varias escenas, sobre todo nocturnas, en las que Leonardo ronda la casa de la Novia montado en su caballo negro. Además, a este caballo lo enfocan en diversas ocasiones y su actitud es siempre nerviosa, acompañada de relinchos y movimientos bruscos. Podría referirse a la inquietud que siente Leonardo, quien va a ser testigo de cómo su primer amor, aquel que le despierta las pasiones, se va a casar y se alejará definitivamente de él –aunque, recordemos, Leonardo está casado y es padre–. También encontraremos el caballo mencionado en la nana que aparece al principio de la adaptación y que ya hemos comentado.

Así pues, observamos que la adaptación, a través del poder de la imagen, ha querido también resaltar los símbolos que ya eran importantísimos en *Bodas de sangre*. A pesar de ciertas modificaciones, esta forma de exponerlo ayuda a la conformación de ese halo premonitoriamente trágico. La adaptación es fiel en este aspecto e incluso se atreve a añadir nuevos símbolos que refuerzan esa sensación de final fatal, demostrando así que quienes han llevado a cabo el filme son conocedores del papel que tenían para Federico García Lorca.

#### **4.3.5. Personajes**

Por fin, en cuanto al último punto del análisis, vamos a referirnos a los personajes. Principalmente, nos vamos a centrar en su caracterización y en cómo han sido contruidos para la adaptación. Los personajes a los que nos vamos a referir son: la Novia, Leonardo, el Novio, la Madre y la Mendiga. Nos referimos a ellos por ser quienes llevan el peso de la trama, en mayor o menor medida.

##### LA NOVIA

Para comenzar, cabe señalar, como ya hemos indicado, que la actriz encargada de interpretar a la Novia es Inma Cuesta. Hasta la primera intervención de la Mendiga, observamos a una Novia feliz, visiblemente enamorada y ansiosa por casarse. Se muestra cómplice con el Novio, sobre todo en la escena del comienzo en la que ambos están solos. Por lo tanto, hasta ese momento, nada hacía augurar un final trágico para la historia de los dos prometidos.

Los problemas para la Novia comienzan cuando hace su aparición la Mendiga en la vidriería de su Padre. Aquí, esta recibe una advertencia por parte de ese misterioso personaje: le aconseja que no se case si realmente no quiere al Novio. Después de este momento, y tras toser sangre y cristales, la actitud de la Novia variará: ya no se mostrará tan alegre en público, incluso se la verá muy confundida en ocasiones. La observamos fingir cuando, por ejemplo, está conversando con su Padre, la Madre del Novio y el Novio, poco antes de la boda. No obstante, el espectador es capaz de discernir entre el sentimiento real y el fingido. Estas dos caras las veremos también durante la boda: mientras dura la ceremonia en sí, la Novia vuelve a aparentar felicidad. Sin embargo, asimismo,

apreciamos que se siente abrumada por el gentío. De hecho, otro punto de inflexión para la Novia tendrá lugar antes de partir a la celebración. Por un momento, se aleja de todos los que han acudido a la boda y será entonces cuando se le acerque Leonardo. Lo denominamos punto de inflexión porque en ese instante la Novia se da cuenta de por qué le advertía la Mendiga. Si hasta entonces la Novia tenía momentos de confusión, a partir de su encuentro con Leonardo estos no harán más que intensificarse.

A pesar de todas esas dudas, lo peor para la Novia no ha hecho más que empezar. La fiesta será para nuestra protagonista un trance durísimo que la llevará incluso al desmayo. Al comienzo, estará de nuevo feliz; incluso cantará y bailará. No obstante, la presencia de Leonardo le afectará mucho. Llega un momento en que vamos presenciando cómo ese amor que siente por Leonardo, y que no puede sentir por su marido, va corroyéndola por dentro. Inma Cuesta, con una actuación más que soberbia, transmite a la perfección ese sentir de aturdimiento que sume a la protagonista en un estado ostensible de angustia. En mitad de la celebración, la Novia se marcha a la vidriería de su Padre a reflexionar. Allí tiene lugar la visión que ya hemos indicado en la que un cristal acaba hincándosele en el vientre, acabará recibiendo otra visita de la Mendiga y terminará la conversación llorando. En todo momento, el espectador es testigo de que algo no va bien. De igual forma, esta escena destacaría por la falta de verosimilitud, pues la vidriería del Padre se encuentra a gran distancia de donde se está celebrando la fiesta. No sería verosímil que la Novia, sin medios, se marchara de la celebración y volviera de un lugar tan alejado como si nada.

El tormento que está sufriendo la Novia durante la celebración concluye con su desmayo final. Esto sucede tras el último baile y al intercambiar un fugaz contacto con Leonardo. Veremos a una Novia sufriendo por un amor pasional que sabe que es incorrecto a ojos de su familia y de la sociedad. Podemos señalar que en ese instante la Novia se da por vencida en tanto que es plenamente consciente de que se va a marchar con Leonardo, ya que no puede aguantar más ese pesar.

Tras esto, observaremos una Novia totalmente cambiada. Cuando la volvemos a ver en pantalla está con Leonardo en el bosque. Aquí vemos a la protagonista totalmente embriagada de pasión, libre y satisfecha, algo que no

habíamos visto hasta esta ocasión, y menos con el Novio. Una vez amanece, la Novia se mostrará de nuevo angustiada, esta vez por Leonardo, por si le encuentran las gentes del pueblo. No obstante, se verá tranquilizada por las palabras de Leonardo, y le propondrá marcharse con él. De nuevo, vemos a una Novia que no habíamos visto con su prometido. En ese momento, llegará el Novio, y la Novia asistirá al enfrentamiento a muerte de los dos hombres de su vida. Al intentar separarlos, es testigo de cómo se apuñalan. Aquí, la protagonista se mostrará totalmente desgarrada, sobre todo por la pérdida de Leonardo, que es a quien acude primero.

A pesar de la situación, la Novia se intentará mantener fuerte y trata de cargar con los cadáveres. No obstante, se ve incapaz, y de nuevo comienza a hundirse. Observamos a una mujer totalmente deshecha, que ha perdido todo. De nuevo, la actuación de Inma Cuesta es intachable y transmite el desgarramiento que siente el personaje. Al ir a hablar con la Madre, pasará algo similar. Al comienzo, procura mostrar dureza, pero acaba derrumbándose de nuevo al escuchar sus palabras. A pesar de que clame perdón, la Novia acabará marchándose sola y abatida.

Por lo que respecta a la elección de Inma Cuesta, incluso la propia directora afirma que no se imagina otra Novia y dice de ella que «en sí misma tiene alma lorquiana, esa viveza, esa belleza, es esa mujer de tierra, tiene ese toque poético y, a la vez, muy anclado en la realidad»<sup>9</sup>. Lo que más destaca es que representa físicamente a la prototípica mujer española, y, si apuramos, a la mujer andaluza: larga melena negra ondulada, tez morena, voz apta para el flamenco y para la música en general, etc. Se trata, asimismo, de una actriz que se crio en Andalucía, por lo que es conocedora del imaginario andaluz que tanto adoraba Federico García Lorca y del que tanto participó. Sobre su papel, la actriz confesará que «interpretar a la Novia de *Bodas de sangre* es como hacer de Julieta para nuestra literatura; el proceso creativo ha sido apasionante, doloroso por momentos; un trabajo salvaje y animal»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup>Información extraída de una entrevista concedida a *Sensacine* (09/12/2015): <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18535666/> [última consulta: 09/05/2017]

<sup>10</sup> Información extraída de una entrevista concedida a *El Diario* (01/12/2015): [http://www.eldiario.es/cultura/Paula-Ortiz-Bodas-sangre-Lorca\\_0\\_458105279.html](http://www.eldiario.es/cultura/Paula-Ortiz-Bodas-sangre-Lorca_0_458105279.html) [última consulta: 09/05/2017]

Además, cabe señalar que nos encontramos ante una interpretación muy expresiva por parte de Inma Cuesta, que se adecúa a ese prototipo de actriz “lorquiana” iniciado por Margarita Xirgu y seguido por otras grandes actrices como Núria Espert. Para el público general, es posible que la actuación pudiera pecar de efusividad; no obstante, lo que realmente muestra es la tragedia que está viviendo esa mujer y que podría ser muchas mujeres. Lo que vemos es una interpretación en muchas ocasiones más teatral que propia del cine, pero consideramos que eso forma parte del hecho de adaptar una obra tan pasional como *Bodas de sangre*. Además, Lorca era todo pasión y tragedia, y así eran sus mujeres protagonistas, por lo que la adaptación e Inma Cuesta no hacen más que respetarlo.

#### LEONARDO

Por lo que respecta a Leonardo, interpretado por Álex García, podríamos considerarlo el miembro del triángulo amoroso que desencadena la tragedia, a pesar de que lo haga involuntariamente. Vemos que se plasma un Leonardo que en todo momento aparece rondando a la Novia. Al comienzo de la película, podemos observarle en varias ocasiones merodeando la casa de esta, sin importar la distancia que haya de la suya a la de la protagonista, y siempre montado en su caballo negro. Actúa aquí como ese amor pasional latente que en la Novia todavía no ha despertado o no es consciente de ello.

A Leonardo se le muestra preocupado constantemente por la boda. La directora ha construido un Leonardo al que se le ve incómodo con la situación. Sin importarle que él haya contraído matrimonio primero, se lamenta de que la Novia vaya a hacerlo. Se crea una situación de contrariedad tanto en el propio Leonardo como en la Novia cuando conversan por primera vez al terminar la ceremonia. Vemos, por lo tanto, a un personaje también confundido, pero que realmente es sabedor de lo que quiere, solo que sus deseos están moralmente prohibidos. Sin embargo, no puede evitar desear a la Novia: la busca, la mira, la toca... Poco a poco va consiguiendo entrar en los pensamientos de su amada.

Como ya hemos comentado, tanto él como la Novia se ven arrastrados por el destino, un destino que les depara la tragedia. Leonardo, en la adaptación, decide venderle sus tierras al Padre de la Novia para marcharse lejos, pero no



puede escapar de su designio, de ahí que, a pesar de que haya llevado a cabo esa venta, acabe marchándose con la Novia. Él intenta hasta el último instante mantenerse alejado de todo lo que tenga que ver con la Novia, pero acaba siendo manejado por una fuerza superior.

A pesar de no tener el mismo protagonismo que la Novia, sí es cierto que sus intervenciones, al igual que en *Bodas de sangre*, son fundamentales. Su presencia es la que altera los pensamientos de la Novia, al igual que sus palabras. Asistimos a un continuo pesar de dos personas que se aman, pero que no pueden estar juntas. Finalmente, dejan todo atrás y huyen de ese lugar en el que no está bien visto su amor.

Observamos que, físicamente, la elección de Álex García es adecuada en tanto que está representando a un hombre que simboliza la fuerza y la masculinidad. Al haber escogido a un actor alto, fuerte, moreno y con melena, todos estos rasgos aparecen acertadamente reflejados. Además, se trata de un personaje seductor y atractivo; bastante diferente al Novio. Representaría al amor pasional y carnal.

## NOVIO

El tercer vértice del triángulo amoroso lo conforma el Novio, interpretado por Asier Etxeandía. Mientras que en la obra teatral su protagonismo es menor, en la adaptación sí que adquiere bastante relevancia. Se nos muestra un Novio en todo momento entusiasmado, alegre y satisfecho con lo que está por llegar. En ocasiones, también se encuentra caracterizado como un hombre ingenuo. Vemos que en ningún momento intuye nada de lo que le está pasando a su prometida, a pesar de que ella se muestre confundida o incómoda en determinados momentos de la trama. Se trata, pues, de un hombre que está ansioso por contraer matrimonio con su amor de infancia.

Lo que más destacaríamos de este personaje es que, a diferencia de lo que ocurre en *Bodas de sangre*, en la adaptación se muestra en claro estado de embriaguez durante la celebración posterior a la boda. De esta forma, parte de su reacción tras la huida de los amantes aparece justificada en el filme por los efectos del alcohol o, al menos, así parece pretender mostrarlo la directora. En los momentos finales, nos encontraremos ante un Novio totalmente cegado por

la furia. Adquiere protagonismo, pues, mientras vemos cómo la Novia y Leonardo mantienen relaciones sexuales, encontramos imágenes intercaladas en las que vemos al Novio, montado en moto, buscando a los huidos. La búsqueda comienza de noche y finaliza de día, por lo que estamos también ante un personaje tenaz.

La elección de Asier Etxeandía, al igual que la de Álex García, es un acierto. Encontramos a un chico con apariencia de ingenuidad y simpleza; no se muestra así a Leonardo. Una mala elección de reparto en alguno de los dos personajes habría supuesto un fracaso a la hora de transmitir al espectador la oposición entre el amor pasional (Leonardo) y el amor romántico (Novio).

#### MADRE

Sin duda, la otra gran mujer del filme es la Madre, que se ve engrandecido por la actuación de Luisa Gavasa. Tanto es así, que la actriz aragonesa fue galardonada, entre otros, con el Premio Goya a Mejor actriz de reparto.

Se nos muestra a una Madre todavía totalmente enlutada; hecho que, sumado a la gran interpretación durante la conversación final con la Novia, provoca la sensación, en ocasiones, de encontrarnos ante toda una Bernarda Alba. A pesar de no ser un personaje dictatorial, sí observamos que habla con dureza y fuerza a quienes le llevan la contraria. Además, es una mujer fuertemente apegada a la familia. En este caso, defiende a su hijo por encima de todo y todos, y antepone la felicidad de él a la suya. A pesar de que haya marcadas diferencias con la otra gran protagonista del teatro lorquiano, sí que da la sensación de que se anuncie a esa figura.

Al contrario que su hijo, la Madre no se muestra del todo convencida con la Novia. Además, es el personaje que maldice las armas –uno de los símbolos principales de obra original y adaptación–, al igual que el que se lamenta de haber perdido a gran parte de su familia. Se trata de una mujer todavía rencorosa –con motivo– con la familia de Leonardo. Cuando se entera de que la prometida de su hijo mantuvo una relación de más joven con aquel, su desconfianza no hace más que acrecentarse. En muchas ocasiones, da la sensación de tener un sexto sentido que ningún personaje más posee.

## MENDIGA

A pesar de no ser un personaje protagonista, la Mendiga, interpretada por María Alfonsa Rosso, tiene un papel fundamental, sobre todo en la adaptación. En esta, la actriz sevillana da voz a tres personajes en uno: Mendiga, la Luna y la Muerte. Ya de por sí, en el imaginario lorquiano, la luna puede simbolizar la muerte, por lo que la tragedia parece más que clara. En el filme, la Mendiga es quien advierte a la Novia, pero también quien lamenta el destino de los amantes y quien es testigo de la muerte de los dos hombres. Se muestra a un personaje sucio y vestido con harapos que da la sensación de persona poco cuerda. Asimismo, es una mujer misteriosa y de aspecto casi fantasmagórico, ya que aparece en las distintas visiones de la Novia. Además, será quien la haga dudar desde el principio. En ocasiones, también actúa como voz de la inconsciencia de la Novia, de sus pensamientos más profundos.

## 5. Inserción de la adaptación en la práctica docente

Finalizaremos nuestro trabajo indicando cómo se podría aplicar la adaptación cinematográfica a la práctica docente. De esta forma, relacionaremos nuestro TFM con una de las asignaturas del máster (Teatro y cine españoles: su inserción en la práctica docente), como ya indicamos en la Introducción. De igual forma, esto nos permite mostrar nuestro objeto de estudio como punto de interés en la actualidad.

Sobre este punto, hemos decidido realizar dos posibles propuestas didácticas en las que nuestro objeto de estudio podría tener presencia. Para demostrar las posibilidades que tiene el cine, y, en este caso, una adaptación cinematográfica de una obra teatral, hemos decidido alejar las opciones de inserción de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura. De este modo, una de ellas estaría dirigida a alumnos de Bachillerato en asignaturas como Tutoría o Alternativa a la Religión; la segunda, a alumnos de Español como Lengua Extranjera. A continuación, expondremos las propuestas:

- **Primera propuesta: alumnos de Bachillerato**

**Alumnos:** a partir de 16 años.

**Tipo de clase:** Tutoría / Alternativa a la religión.

**Objetivo:** debatir acerca de la libertad sexual de las mujeres en el siglo XX y en la actualidad.

**Tiempo:** dos sesiones para el visionado de la película y una para el debate. Sería recomendable proyectarla a finales de febrero para que el debate coincidiera con la semana del 8 de marzo (Día de la Mujer).

Para comenzar, cabe señalar que no sería necesario que los alumnos hubieran leído la obra original, ya que las actividades se centran en la adaptación y en un debate posterior, más que en la obra original. Además, como ya hemos indicado con anterioridad, los diálogos son idénticos a los de *Bodas de sangre*, por lo que obligarles a leer la obra puede hacer que pierdan interés en la adaptación.

Antes de ver la película, habría una pequeña charla entre todos los alumnos sobre sus conocimientos previos tanto de la obra teatral como de la adaptación, así como de Federico García Lorca y de los actores que componen el reparto. Por parte del profesor,

sería adecuado dar una breve reseña acerca de las tragedias de Lorca y de su simbología, para que se entendiera mejor la película.

Por lo que respecta a las actividades en clase, una vez finalizada la proyección, en primer lugar, se preguntaría si les ha gustado la adaptación y qué conclusiones extraen de ella. Después, en segundo lugar, se comenzaría el debate principal, que se centraría en hablar acerca de la libertad sexual de las mujeres tanto en la época del autor como en el resto del siglo XX y en la actualidad. Por último, como tarea para casa, sería interesante una actividad en la que “actualizaran” la historia de la Novia en el siglo XXI; ver qué cosas habrían sido diferentes y qué cosas no.

Este tipo de actividades son necesarias en esas edades para concienciar sobre el machismo y sobre la situación de la mujer, incluso en la actualidad. Se podría buscar, asimismo, noticias actuales sobre las injusticias que sufren las mujeres todavía en el siglo XXI para que vieran que, a pesar del paso del tiempo, no hemos cambiado tanto como sociedad, a pesar de que sí lo hayan hecho las leyes.

#### ▪ **Segunda propuesta: estudiantes de ELE**

**Alumnos:** mayores de edad y con nivel muy alto de español por la dificultad del guion.

**Tipo de clase:** cultura española.

**Objetivo:** tratar la importancia de la música en la cultura popular tanto de España como de los distintos países de procedencia de los alumnos.

**Tiempo:** dos sesiones de 2h. Sería recomendable que tuviera lugar en septiembre, ya que el 26 de ese mes se celebra el Día Europeo de las Lenguas.

De nuevo, en este caso tampoco sería necesario que los alumnos hayan leído la obra original. En esta ocasión, vamos a centrar las actividades en la música. Se trata de un aspecto muy importante tanto para la adaptación como para el propio García Lorca.

En la primera sesión, antes de proyectar la película, se preguntaría a los alumnos si conocen algún tipo de canción popular española. Luego, se les indicaría que estuvieran pendientes de la música de la adaptación, tanto de la banda sonora como de las canciones que aparecen.

Después de la proyección, se haría una pequeña explicación de las canciones populares que aparecen en la película. Para hacerlo más ameno, se volverían a reproducir desde algún dispositivo electrónico (ordenador, radio...). Se hablaría brevemente de la importancia de la música popular y el folclore en España y en García Lorca. Antes del final de la sesión, se les encomendaría la tarea de buscar canciones populares de sus respectivos países. En esa segunda sesión, nos dedicaríamos a escucharlas y a comentarlas entre toda la clase.

Con esta actividad, se pretende enriquecer culturalmente a los alumnos con la música popular española, pero también hacer que estos sean partícipes y se sientan protagonistas, tanto ellos como sus países. Sería una actividad muy aprovechable para la semana en que se celebra el Día Europeo de las Lenguas (26 de septiembre).

## 6. Conclusiones

Antes de comenzar con la explicación de las diferentes conclusiones a las que hemos llegado, resulta oportuno recordar los objetivos previos, que se encuentran en el apartado introductorio y son los siguientes:

Como **objetivo principal**:

- Apuntar en qué medida se refleja el espíritu lorquiano en la adaptación cinematográfica de *Bodas de sangre*.

Como **objetivos secundarios**:

- Comprobar en qué puntos convergen y en cuáles divergen la obra original y su adaptación.
- Describir qué técnicas de adaptación se han empleado.
- Proponer aplicaciones de la proyección de la película en el ámbito educativo.

Una vez recordados los objetivos previos, procederemos a la exposición de las conclusiones a las que hemos llegado tras haber llevado a cabo el análisis comparativo de la obra original y su adaptación cinematográfica. Debido a que los objetivos planteados eran cuatro en total, tal y como podemos observar, a continuación, expondremos las conclusiones principales en relación a ellos.

En primer lugar, por lo que respecta a nuestro **objetivo principal**, cabría señalar varios aspectos. Nos preguntábamos cómo se ha visto reflejado el espíritu lorquiano en *La novia*, adaptación de *Bodas de sangre*. Para comenzar, es necesario resaltar la ambientación espacio-temporal. En las tragedias rurales de Lorca, el espacio y el tiempo son aspectos fundamentales. Se caracterizan por representar unos espacios que oprimen, sobre todo, a las mujeres, y esa opresión aparece representada por el clima caluroso y agobiante. En *La novia*, observamos que esto se plasma a la perfección debido a que el

rodaje tiene lugar, en la mayoría del filme, en el desierto de Los Monegros (Huesca). Esta localización es idónea para representar ese espacio seco y caluroso en el que solía ambientar Lorca sus obras, al menos sus tragedias rurales –*Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*–. Por lo tanto, la ambientación correspondería al gusto lorquiano.

Otro aspecto fundamental es el de la música. Federico García Lorca era un fanático de la música popular en general, y de la andaluza en particular. Todo en él era folklore y flamenco. Esto aparece bien representado al incluir varias canciones populares españolas, como pudieran ser “La tarara”, “Al olivo, al olivo” o “Dize la nuestra novia”. Ninguna de las tres aparece en el original –mucho menos “La tarara”, que es un poema del propio Lorca–, por lo que la directora denota conocimiento sobre el gusto musical del dramaturgo granadino. Asimismo, destaca la *flamenquización* de las piezas musicales que sí aparecen en *Bodas de sangre*, como la “Nana del caballo”. En este caso, la música, de nuevo, ayuda a construir ese espíritu lorquiano.

Además, cabe apuntar la importancia que se le otorga a los símbolos, que son parte clave tanto de *Bodas de sangre* como de la obra general del autor. En diversas ocasiones encontramos que se les dedica mucho tiempo a los objetos punzantes, como la navaja o el cristal, que son símbolos de la muerte, o, al menos, presagios de esta. Por ejemplo, se le dedica toda una escena en la que la Novia sufre una alucinación; en ella, se encuentra en medio de una explosión de cristales, de tal forma que una se le acaba clavando en el vientre. También se le da relevancia al caballo, símbolo de la fuerza y de la masculinidad (por lo tanto, de Leonardo). De igual forma, observaremos que la sangre también tiene un papel importante, símbolo claro de la muerte, ya que la Novia toserá sangre desde el comienzo de la adaptación. Así pues, la importancia que se le da a los símbolos en la adaptación es otro ingrediente que enriquece el reflejo del imaginario de nuestro autor.

Por último, relacionado con el objetivo principal, cabe destacar la caracterización de la Novia (Inma Cuesta) y de la Madre (Luisa Gavasa), claras protagonistas tanto de la obra original como de la adaptación. En todas las tragedias rurales de Lorca, la mujer tiene un papel clave: es siempre la protagonista, también quien sufre y quien encarna muchas de las frustraciones que el autor padecía personalmente. La Novia representa ese conflicto interno entre la razón y el corazón; la Madre, el sufrimiento por su familia. Vemos a una Novia que se ve arrastrada por su *fatum* y a una Madre que lo sufre. Al final de ambas obras, se ve reflejada la soledad a la que se ven sumidas las dos mujeres protagonistas. La tragedia es la soledad de esas mujeres y el fin de una estirpe (la de la



Madre), no la muerte de los dos hombres (González del Valle, 1971: 108). Esto se ve claramente en la importancia que se les da a las impresiones de la Novia y de la Madre a la muerte de Leonardo y del Novio en la adaptación. Es decir, son más relevantes las consecuencias que tienen las muertes, que las muertes en sí.

Por lo que respecta a los **objetivos secundarios**, el primero de ellos hacía referencia a las similitudes y diferencias entre la obra original y la adaptación. En cuanto a las similitudes, cabe señalar que, como hemos podido contemplar en el análisis, la semejanza entre ambas obras es casi total, a pesar de que haya varios hechos que las diferencien.

En primer lugar, destaca el guion. Todos los diálogos que aparecen en el filme proceden de la obra teatral. Hay algunas supresiones y alteraciones respecto al momento en que tienen lugar ciertas conversaciones, pero no ha habido una “simplificación” del texto lorquiano para hacerlo más “estándar”. En segundo lugar, también es resaltable la ambientación: encontramos un espacio árido, aislado y caluroso que refleja a la perfección el espacio que expuso Lorca para su obra original: esas tierras de la España profunda y seca. Además, la caracterización de los personajes es muy acertada. El triángulo amoroso aparece representado tal cual se muestra en *Bodas de sangre*, así como la Madre. Por último, la música tiene un papel clave tanto en la obra original como en la adaptación, incluso más en la segunda. Se respetan muchas de las intervenciones poéticas que se asumen como canciones (como la “Nana del caballo”).

En lo relativo a las diferencias, indicaremos que son varios aspectos que las distinguen, aunque, normalmente, no son más que detalles. Por ejemplo, en la adaptación los exteriores tienen mucha más importancia que en la pieza teatral. Además, algunos de los diálogos aparecen alterados, en tanto que no se producen en el mismo orden con el que tienen lugar en el drama. En relación con esto, encontramos la inclusión de *flashbacks* y *flashforwards*, así como de piezas musicales ajenas a la obra original y/o posteriores a la misma. Otro hecho destacable es la presencia de una moto, algo que no sucede en *Bodas de sangre*.

Más en relación con la simbología, lo primero que llama la atención es la presencia del cristal como arma blanca; es, por tanto, un nuevo símbolo original de la adaptación. Por lo que respecta al vestido de la Novia, en *Bodas de sangre* es negro, símbolo del sentir de esta y de la muerte; en la adaptación es blanco. Asimismo, destaca la poca importancia que se le da al bosque en que se ambienta la mayoría del tercer acto, y que marca la

diferencia entre la parte realista de la obra y la parte más fantástica. En este mismo lugar, en el filme, los amantes mantienen relaciones sexuales explícitas, suceso que no tiene lugar en la obra original. Lo mismo ocurrirá con la pelea entre los dos hombres y su muerte, que en la obra original sucede fuera de escena, siguiendo los preceptos de la tragedia griega. Además, en *Bodas de sangre*, esto tiene lugar de noche, mientras que en la adaptación es de día. Por último, tenemos que señalar que la Mendiga aglutina en sí misma los papeles también de la Luna y la Muerte, personajes de la obra teatral.

A pesar de que haya más diferencias que semejanzas, la realidad es que estas últimas son más importantes que las primeras, o sea, las semejanzas pesan más que las diferencias. Además, estas últimas suelen ser detalles que, en muchas ocasiones, enriquecen la adaptación, como puede ocurrir con la música o la importancia de los exteriores. El filme recrea a la perfección el ambiente típico de una tragedia rural lorquiana. La fidelidad tanto en los diálogos como en la ambientación, que da lugar a una adaptación visualmente muy cargada, hacen de esta película una muestra muy clara de lo que es el imaginario lorquiano. Por lo tanto, queda claro que la mayoría de las diferencias entre la obra original y su adaptación vienen marcadas por el hecho de que el cine es una disciplina totalmente distinta del teatro. Vemos, pues, cómo se emplean ciertas técnicas propias del cine para endulzar el resultado final.

Tras señalar en qué aspectos convergen y divergen ambas obras, pasaremos al segundo objetivo secundario, el que hace referencia a los modos de adaptación. Para ello, seguiremos las tipologías que expusimos en el punto 3.2. de nuestro trabajo. Por lo que se refiere a la tipología de Kracauer, enmarcaríamos nuestra adaptación en aquellas que amplían la intriga teatral. Vemos que se nos aporta información nueva a través de *flashbacks*, así como localizaciones que no se encuentran en el original (exteriores). En cuanto a la tipología de Helbo, *La novia* es fácilmente clasificable en aquellas adaptaciones al medio fílmico en las que es fácilmente reconocible el origen literario. La trama principal de *Bodas de sangre* permanece intacta, así como sus personajes principales y el desarrollo del argumento. Además, para la propia promoción de la película encontramos que se remarca que es una adaptación de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca; nunca pretende desmarcarse de su original. Por último, por lo que respecta a la tipología de Patricia Trapero, encontramos que nuestro objeto de trabajo encajaría en aquella transformación del texto teatral en guion cinematográfico que deja patente que el género de origen es el primero, es decir, el teatro. De hecho, las

modificaciones del texto teatral son inexistentes. La directora asumió el riesgo que supone traspasar un texto teatral a la gran pantalla, y más un texto tan poético como el de *Bodas de sangre*. Al respecto, Paula Ortiz expuso que «por la dificultad de la sutileza de la palabra poética de Lorca había que mantener el verso y no banalizarlo ni traicionarle»<sup>11</sup>.

En último lugar, tal y como hemos expuesto en el punto anterior, existe la posibilidad de insertar en la práctica docente nuestro objeto de estudio. Se trata de una muestra de las posibilidades que otorgan las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Además de ser una vía de estudio que va actualizándose constantemente, conforme aparecen adaptaciones, también tiene su utilidad en el presente inmediato y en una disciplina como la docencia. De esta forma, hemos podido ver cómo *La novia* puede favorecer el acercamiento de Federico García Lorca a gente joven o a gente, en general, interesada por la cultura española.

Y es que el cine, tras haberle arrebatado el primer puesto en entretenimiento tanto al teatro como a la literatura, parece querer “disculparse” acercándolos al público general, permitiendo de esta forma que ciertas figuras no caigan en el olvido. Así pues, lo que se presentaba como una disciplina que parecía alejar la literatura del público general, desde su nacimiento se ha empeñado en que eso no ocurra.

---

<sup>11</sup> Información extraída de la entrevista realizada por *El Diario* (01/12/2015): [http://www.eldiario.es/cultura/Paula-Ortiz-Bodas-sangre-Lorca\\_0\\_458105279.html](http://www.eldiario.es/cultura/Paula-Ortiz-Bodas-sangre-Lorca_0_458105279.html) [última consulta: 09/05/2017]

## 7. Bibliografía citada y consultada

Edición manejada de *Bodas de sangre*

García Lorca, F. (2016). *Bodas de sangre*, ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra.

Bibliografía general acerca del teatro y el cine y del teatro de Lorca y sus adaptaciones

### MONOGRAFÍAS

Abuín González, A. (2012). *El teatro en el cine: estudio de una relación intermedial*. Madrid: Cátedra.

Gómez, M. A. (2000). *Del escenario a la pantalla: La adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill: Department of Romance Languages, The University of North Carolina at Chapel Hill.

Moncho Aguirre, Juan de Mata (2011). *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Pérez Bowie, J. A. (ed.). (2003). *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria.

Ríos Carratalá, J. A. (1999). *El teatro en el cine español*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

Tesson, C. (2012). *Teatro y cine*. Barcelona: Paidós.

## ARTÍCULOS

- Abuín González, A. (2009). «Imágenes-cristal: el teatro en el cine». *Lecturas, Imágenes: Revista de Poética del Cine*, 6, pp. 13-31.
- Azcue Castillón, V. (2002). «Yerma, de Pilar Távora: una visión costumbrista de la tragedia lorquiana». *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, pp. 251-258.
- Basterra, G. S. (1999). «Destino, responsabilidad y creación en el escenario trágico de Lorca». *Anales de la Literatura Española Contemporánea, ALEC*, 24 (3), pp. 411-432.
- Beltrán Llavador, R. (2004). «En torno a la canción de boda judeo-española “Dize la nuestra novia”: Popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella». *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar "in memoriam" (actas del congreso internacional "Lyra minima oral III", Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*. Universidad de Sevilla, pp. 347-372.
- Becerra, C. (2003). «Notas sobre la descripción en cine y en literatura». En Pérez Bowie, J.A. (ed.) (2003). *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza ediciones, pp. 49-55.
- Curry, R. K., (2012). «El espíritu de modernidad en Federico García Lorca: dramatismo lírico y lirismo dramático». *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 10, pp. 35-44.
- Iglesias Simón, P. (2008). «Del teatro al cine». *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de escena de España*, 122, pp. 126-145.

- Massip, F. (2000). «El gato y el ratón: interrelaciones entre teatro y cine». *El Viejo Topo*, 142, pp. 58-61.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial». *Arbor CLXXVII*, 699-700, pp. 573-594.
- Pérez Vidal, C. R. (2011). «Y el teatro se hizo cine. *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca a Mario Camus». *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 9, pp. 79-87.
- Podol, P. L. (2001). «El teatro en el cine y el cine en el teatro en la España contemporánea». *Anales de la Literatura Española Contemporánea, ALEC*, 26 (1), pp. 299-316.
- Pulido Tirado, G. (2002). «Los fundamentos teóricos de la relación entre el teatro y el cine en España: de la adaptación a la transcodificación». *Anales de la Literatura Española Contemporánea, ALEC*, 27 (1), pp. 103-120.
- Roberts, S. (2013). «Lorca, el cine y la renovación del teatro español». *Hispanística XX*, 31, pp. 365-375.
- Sánchez Navas, J. (1999). «La máscara en primer plano». En Juan A. Ríos y John D. Sanderson (ed.). (1999). *Relaciones entre el teatro y el cine: el teatro en el cine*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Sánchez Noriega, J. (1999a). «Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales». En Juan A. Ríos y John D. Sanderson (ed.). (1999). *Relaciones entre el teatro y el cine: el teatro en el cine*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

\_\_\_\_\_ (1999b). «Un modelo de adaptación teatral: *La casa de Bernarda Alba*». En Juan A. Ríos y John D. Sanderson (ed.). (1999). *Relaciones entre el teatro y el cine: el teatro en el cine*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Trecca, S. (2010). «El teatro y los medios audiovisuales: la situación de los estudios en España». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 19, pp. 13-34.

Utrera Macías, R. (2009). «Literatura y cine: Adaptaciones del teatro al cine». *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 4, pp. 357-544

#### Bibliografía sobre *Bodas de sangre* (obra y adaptaciones cinematográficas)

Azcue Castellón, V. (2003). «Apuntes sobre la filmación de un mito. *Bodas de sangre*: Del teatro a la danza y de la danza al cine». *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 1, pp. 45-56.

Carrascón, G. (2002). «La concepción del coro en *Bodas de sangre*»[en línea]. *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 1. [fecha de consulta: 21/01/2017]

Disponible en: <<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista1/testi/Lorca2.asp>>

Becerra, D. (2008). «*Bodas de sangre*: la tragedia moderna y la problemática del yo». *Verba hispánica*, 16, pp. 9-22.

Edwards, G. (1992). «Saura's *Bodas de sangre*: Play into film». *Bulletin of Hispanic Studies*, 69 (5), pp. 275-282.

González del Valle, L. T. (1971). «*Bodas de sangre* y sus elementos trágicos». *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 21, pp. 95-120.

Lefere, R. (2011). «De la literatura al cine: el arte de la transposición». En R. Lefere (ed.),

*Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor Libros, pp. 215-238.

Rolph, W. L. (1986). «Lorca/Gades/Saura: Modes of adaptation in *Bodas de sangre*».

*Anales de la Literatura Española Contemporánea, ALEC*, 11 (1), pp. 193-204.