

## **De gozos y sombras: *Tarde llega el desengaño* (María de Zayas, 1647) a la luz de José Antonio Páramo (TVE, 1969)**

VICTORIA ARANDA ARRIBAS  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA  
imberetumbra@gmail.com

1. A mediados del siglo XX, Agustín González de Amezúa y Mayo publicó las dos partes del *Honesto y entretenido sarao* (1637-1647) de María de Zayas en sendos volúmenes: *Novelas amorosas y ejemplares* (Madrid, RAE, 1948) y *Desengaños amorosos* (Madrid, Aldus, 1950). La autora no regresaría a las prensas hasta tres lustros después, cuando José Hesse rescató dos de sus «maravillas»: *La burlada Aminta y venganza del honor* y *El prevenido engañado* (Madrid, Taurus, 1965). Le seguiría de cerca Eduardo Rincón, que en 1968 (Madrid, Alianza) editó seis de los veinte relatos con la intención de que los españoles apreciaran «el valor de la obra de esta gran escritora de nuestro Siglo de Oro» (1968; 21)<sup>1</sup>. Unos meses más tarde, Televisión Española rodaría su propia versión de *Tarde llega el desengaño* (1969) –cuarta novela de la segunda colección–, dirigida por José Antonio Páramo en el marco de la serie *Cuentos y leyendas* (1968-1976)<sup>2</sup>.
  2. La proximidad cronológica podría apuntar a una relación directa entre el libro de Alianza y la adaptación de TVE<sup>3</sup>; de no ser porque *Tarde llega el desengaño* quedó fuera de la criba de Rincón. Hablamos, pues, de una historia que los españoles no hallarían en edición moderna hasta 1973 –de la mano de María Martínez del Portal (*Novelas completas*, Barcelona, Bru-
- 1 *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español* (Madrid, Alianza). Incluye tres maravillas (*El castigo de la miseria*, *La fuerza del amor*, *El prevenido engañado*) y tres desengaños (*La inocencia castigada*, *Estragos que causa el vicio* y *El desengaño amando y premio de la virtud*).
  - 2 Disponible en línea: <https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-tarde-llega-desencanto/2190775/> [consultado el 20/02/2022]. En la página web aparece erróneamente registrada como «Tarde llega el desencanto».
  - 3 Por cercanía en el tiempo, cabe señalar también la tesis de Charlotte McGrady Mayfield, *Feminism in the Works of María de Zayas* (El Paso, The University of Texas at El Paso), defendida en 1964.

guera)– y que, no obstante, pudieron conocer cuatro años antes gracias a la pequeña pantalla<sup>4</sup>. Sin duda, esta fue la primera vez que un buen número de televidentes escuchó el nombre de la Sibila; y no sería la última (cf. Arranda Arribas, 2021):

a) José Antonio Páramo regresó al Sarao para rodar *El castigo de la miseria (Estudio 1)* en 1972. Ese mismo año, vieron la luz la monografía de Irma Villamil (*María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Plaza Mayor, Nueva York) y la tesis de Juan Álvarez Rodríguez (*Técnicas literarias y costumbrismo en la obra de María de Zayas y Sotomayor*, University of Southern California, 1972). Sin olvidar que por la misma época Juan Goytisolo redactaba su famoso ensayo sobre «El mundo erótico de María de Zayas» (1972).

b) En 1975, Alfonso Ungría adaptó *La inocencia castigada* (rebautizada como *La inocente castigada*) para *Cuentos y leyendas*<sup>5</sup>.

c) Finalmente, *El prevenido engañado* ocupó tres de los trece capítulos de *El jardín de Venus* (José María Forqué) en 1983<sup>6</sup>, coincidiendo con la edición de los *Desengaños amorosos* publicada por Alicia Yllera en Cátedra<sup>7</sup>.

3. Este preámbulo evidencia que los editores de la segunda mitad del siglo XX y la televisión sellaron una alianza tácita e inconsciente que revitalizó los textos de la madrileña. Aún es más: para valorar con exactitud la recepción de su obra, debemos considerar también estos traslados televisivos<sup>8</sup>, pues resulta probable que a la altura de los setenta más españoles

4 Aunque a menudo este capítulo se ha fechado en 1972, Canós Cerdá (2015; 197) explica que la primera temporada de *Cuentos y leyendas* «comenzó emitiéndose por la Segunda Cadena, desde noviembre de 1968 hasta 1969, y después volvió a [programarse] por la Primera en 1972»; *Tarde llega el desengaño* se estrenó el 26 de febrero de 1969.

5 Aunque en la cabecera del capítulo se lee *La inocente castigada*, TVE lo inventarió con el nombre de la novela: <https://tinyurl.com/4m8ad9m6> [consultado el 26/02/2022].

6 Disponible en línea: <https://tinyurl.com/3jt3z8sx> [consultado el 26/02/2022]. Véase Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2022). A esto se suma el capítulo que la serie-documental *Mujeres en la historia (1995-2009)* le dedicó a la escritora, titulado *María de Zayas, una mujer sin rostro* (María Teresa Álvarez, 29/08/1995): <https://tinyurl.com/55nesytn> [consultado el 26/02/2022]. Véase Romero-Díaz (2000-2001).

7 Entretanto, también se defendió la tesis de Caren Altchek Pauley en la City University of New York (*Social Realism in the Short Novels of Salas Barbadillo, Céspedes and Zayas*, 1979).

8 Wolf (2001; 16) defiende el término transposición, que incide en la idea de «traslado» y «trasplante», desviándose de «adaptación», que parece forzar que la literatura «quepa en el cine», con la consiguiente devaluación de este último.

conocieran su universo literario por la pantalla que de su propia pluma<sup>9</sup>. Así pues, en las siguientes páginas analizaré el capítulo consagrado a *Tarde llega el desengaño* (José Antonio Páramo, 1969), primera adaptación de una novela de María de Zayas.

## **1. Cuentos y leyendas: el marco televisivo**

---

4. Como se ha señalado, los únicos dos relatos del volumen de 1647 revisitados por la pantalla –*Tarde llega el desengaño* y *La inocencia castigada*– se hicieron hueco en un mismo espacio: *Cuentos y leyendas* (1968-1976). Rodada en exteriores y por una mayoría de cineastas, esta serie hibridaba las reglas del séptimo arte con las televisivas, «dejando mucha más libertad [a los directores] [a la hora de] expresar su propio universo e investigar sobre el lenguaje de la imagen» (Fernández Fernández, 2010a; 311)<sup>10</sup>. Eso sí, como sus emisiones hermanas (*Estudio 1*, *Los libros*, *Hora 11*, *Novela* o *Teatro de siempre*<sup>11</sup>), también estuvo marcada por un

componente de divulgación cultural y de reivindicación de un imaginario nacional autóctono [...], ya que de lo que se trataba era de difundir entre los espectadores, a modo de historia de la literatura compendiada, ciertos textos de un género que, como el del cuento, no había tenido hasta el presente demasiada relevancia en la televisión pública (Fernández Fernández, 2010a; 313-314)<sup>12</sup>.

- 9 Nótese que en España no hubo cadenas privadas hasta 1990.
- 10 Según Palacio (2001; 130), constituyó «el primer gran ensayo de muchos de los directores del cine español de los setenta y ochenta, [y] se planteó como una manera de adaptar libérrimamente obras de la literatura española clásica y moderna».
- 11 *Estudio 1* fue el más famoso y longevo de todos. Divulgó más de 500 piezas dramáticas entre 1965 y 1984. IMDb registra un total de 546: <https://www.imdb.com/title/tt0415421/> [consultado el 24/02/2022]. A su zaga, surgieron otros formatos parecidos, con pequeñas diferencias entre sí: *Novela* (1965-1978) emitía historias seriadas, en tandas de cinco capítulos que, en ocasiones, alcanzaron la veintena; *Teatro de siempre* (1966-1979) se caracterizaba por la exclusiva emisión de piezas clásicas, pero luego incorporaría títulos de la edad moderna y contemporánea; *Hora 11* (1968-1972) descolló por su espíritu innovador y dio cabida a piezas nunca antes representadas en televisión; en *Ficciones* (1971-1981) hubo un «predominio de lo fantástico y de guiones originales [...] de autores poco conocidos» (Fernández Fernández, 2010b; 373-374); por último, *Los libros* (1974-1977), dirigida por Jesús Fernández Santos, gozó de un presupuesto más holgado y acogió a un buen número de egresados de la EOC.
- 12 El mismo crítico apunta que «esto coincidía con el auge de un género que el cine europeo venía utilizando como marco adecuado para una intención crítica subyacente (piénsese, por ejemplo, en la denominación de *Cuentos morales* de algunas historias de Rohmer, o en las recreaciones de Pasolini, *Los cuentos de Canterbury* y *El Decamerón*)»

5. Su producción se dividió en dos épocas claramente diferenciadas: durante la primera (1968-1969) –que albergó el desengaño cuarto– se grabaron nueve capítulos de entre 23 y 30 minutos de duración<sup>13</sup>; la segunda (1974-1976) –a la que pertenece el quinto– pudo verse por el primer canal y constó de veintinueve entregas de 36 a 55 minutos, filmadas en color y en 16 mm (Fernández Fernández, 2010a; 311).

6. Abundaron los textos del siglo XIX, en especial los románticos (*El estudiante de Salamanca*, de Espronceda; *Maese Pérez el organista*, *Desde mi celda* y *La promesa*, de Bécquer; y *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco) y los de atmósferas inquietantes (*El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega; *Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera*, de Gómez de la Serna; *Don Yllán, el mágico de Toledo*, de don Juan Manuel; *El tesoro*, de Eça de Queirós), aunque también se incluyeron comedias, como *Los tres maridos burlados*, de Tirso de Molina. En general, se hace difícil detectar un denominador común a lo largo de sus treinta y ocho capítulos. Sin embargo, todos ellos presentan una

mirada crítica ante los atavismos y la miseria moral de la sociedad española, caracterizada por comportamientos basados en el engaño y la práctica de ciertos vicios (la avaricia, el egoísmo, la envidia, la ambición, etc.), además de ofrecérsenos a veces microcosmos cerrados y asfixiantes, con un clima moral degradado, en los que se rechaza lo que viene de fuera (Fernández Fernández, 2010a; 314).

7. Por lo que atañe a la primera etapa, Pío Caro Baroja (Madrid, 1928-Málaga, 2015) ejerció como director de programa, escogiendo el equipo de rodaje y las obras literarias para cada episodio<sup>14</sup>. A él hay que atribuirle, pues, la elección de *Tarde llega el desengaño*, única representante del Barroco en esta temporada<sup>15</sup>. Como hemos visto, los relatos de la Sibila comen-

(Fernández Fernández, 2010a; 314).

13 Además de *Tarde llega el desengaño*, integraron la primera temporada *La sima* (Pío Baroja, 1900/Pío Caro Baroja), *La ronca* (Clarín/Pedro Olea), *Los ilusos* (Susana Gómez de la Serna/Luis María Delgado), *La niña que se convirtió en rata* (Susana Gómez de la Serna/Francisco Regueiro), *Soledad* (Miguel de Unamuno, 1921/Miguel Picazo), *La justicia del buen alcalde García*, dirigida por Mario Camus y basada en un capítulo de *El escuadrón del Brigante* (1913) de Pío Baroja; *Miau* (Benito Pérez Galdós, 1988/José Luis Borau) y *Timoteo el incomprendido* (Camilo José Cela, 1952/Benito Alazraki).

14 Se imitó el estilo de producción ideado en 1968 por Pío Caro Baroja para la realización de *Conozca Vd. España* (1968-1969), el cual se impuso en TVE hasta 1974 aproximadamente (Palacio, 2001; 128).

15 En total, los textos del Siglo de Oro se redujeron a cuatro: los mencionados *El caballero de Olmedo* (1620-1625) –adaptado por Jesús Fernández Santos– y *Los tres maridos burlados* (*Los cigarrales de Toledo*, 1624) –por Pilar Miró–; y los desengaños cuarto y quinto de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*.

zaron a resurgir a mediados de los sesenta con las ediciones de Hesse (1965) y Rincón (1968), lo que habría bastado para llamar la atención del productor. Con todo, también cabe contemplar la posible influencia de su hermano, el antropólogo y ensayista Julio Caro Baroja, que en fechas cercanas al estreno de *Tarde llega el desengaño* describía a Zayas como «una verdadera precursora de los románticos deseosos de aterrorizar, aunque su propósito se fundara en otras bases mentales y morales de fe, credulidad, etc.» (Caro Baroja, 2003 [1970]; 9)<sup>16</sup>. Y si a él se le antojaba prerromántica, otros autores han visto a la autora como verdadera ascendiente de la novela gótica<sup>17</sup>. No en vano, en sus relatos –en especial en los desengaños– abundan la tortura, las muertes macabras, la magia negra, las voces de ultratumba y demás causas de terror y admiración<sup>18</sup>.

8. Pues bien, esta atmósfera le iba como anillo al dedo a una serie que entroncaba con «ciertos subgéneros cinematográficos muy en boga en aquellos momentos en el cine español, caso del cine fantástico y de terror»<sup>19</sup> (Fernández Fernández, 2010a; 314). En este marco, se inscriben los episodios *El estudiante de Salamanca* (José Briz), *Maese Pérez el organista*

16 Opinión compartida por Pedraza y Rodríguez Cáceres (1980; 270) y Rincón (1968; 11). Véase, asimismo, Polo (1967-1968).

17 Para Welles (1978; 304), las novelas de Zayas «prefigure the effects sought in the gothic novel of the late eighteenth century, provided for the description of intense bodily sensations without transgressing the rigid moral code, and can be seen as a form of sublimation for the inherent eroticism of these tales where the search for love and concomitant avoidance of lust are the prime motivations for the actions». En términos parecidos se expresaba Jiménez Corretjer (2001; 60): «En España existe un antecedente aún más temprano que las inglesas del novelar gótico. María de Zayas [...] logró tener mucho antes la misma popularidad que tuvieron las británicas más de cien años después. [...] Encontramos una atracción constante por lo sobrenatural y lo fantástico en sus relatos». Por último, Aldana Reyes (2017; 9) cree que sus novelas «pre-empt scenarios which would eventually crop up in the Gothic novel».

18 «Relacionados con la venganza [en la obra de Zayas] aparecen unos motivos temáticos habitualmente calificados de macabros y tremendistas por su exageración. Nos referimos [...] a la descripción pormenorizada de castigos, torturas, muerte, cuyo fin último parece ser el de impresionar al lector “suspendiéndolo”. Esta fantasía de la autora hace incluir en sus novelas una serie de motivos del inconsciente, así como elementos “maravillosos” y sobrenaturales en mayor medida que en ningún otro escritor de novelas cortesanías. La presencia constante de sueños simbólicos, agüeros, conjuros, aparecidos y milagros se complementan contradictoriamente con su crítica a los brujos y sus supersticiones» (Redondo Goicoechea, 1989; 16-17). Sobre la magia en María de Zayas, véase Zamora Calvo (2021).

19 No se olvide que *Historias para no dormir* había comenzado a emitirse en 1966 y, en su primera etapa, se mantuvo en la parrilla hasta marzo de 1968. Pronto le salieron imitadoras, como *Doce cuentos y una pesadilla* (1967). Véase Cruz Tienda (2018; 327-341).

(Antonio Chic) o *El libro de los tesoros* (Jesús García de Dueñas). Y, cómo no, el de María de Zayas.

9. Asimismo, conviene dedicarle siquiera unas líneas a José Antonio Páramo (Zaragoza, 1940-2017), nombre frecuente entre las producciones de TVE que, sin embargo, no ha gozado de una gran trascendencia<sup>20</sup>. De hecho, forma parte del aquel malhadado grupo de realizadores que «se quedaron inéditos para el cine, aunque en televisión estuvieran mostrando gran talento para la narrativa en imágenes» (Galán, 2017). Licenciado en Derecho y profesor de violín, Páramo descubrió que quería dedicarse al cine por casualidad: un amigo le pidió ayuda para terminar un cortometraje en 8 mm (*Clavado a la existencia*, 1958); después, en París vio *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) y *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955), y decidió que no quería hacer otra cosa (J. M. U. y M. G., 1995; 36).
10. En 1962 se trasladó a Madrid, donde dirigiría los cortometrajes *Hacia el silencio* (1963) –basado en *Algo había sucedido* (1949) de Dino Buzzati y presentado en el Festival de Cine de Valladolid y en el Internacional de Cannes– y *Tarde de fiesta* (1964) –adaptación de *La capital del mundo* (1936) de Ernest Hemingway. En 1964 aterrizó en Televisión Española, donde realizaría más de 400 programas. Entre ellos, ocupan un lugar especial las ficciones literarias. Sirvan como ejemplo los diecinueve capítulos de *Los miserables* (1862) de Víctor Hugo (*Novela*, 1971), *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann (*Los libros*, 1974) o *La mortaja* (1957) de Miguel Delibes (*Cuentos y leyendas*, 1975)<sup>21</sup>. Así pues, no extraña que en 1995 le encargaran la dirección del curso *Cine y literatura: fidelidad y traición* de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (J. M. U. y M. G., 14/09/1995; 36).
11. Sus expectativas de prosperar en la gran pantalla se vieron frustradas por aquella absurda dicotomía –ya superada– entre realizadores y directores. Él mismo ironizaba que «los que trabajamos en la televisión somos

<sup>20</sup> A su muerte en 2017, el programa radiofónico *A vivir que son dos días* (Cadena Ser), le dedicaba la sección «El otro barrio», centrada en aquellos personajes «que no ocupan portadas pero tienen una historia digna de ser recordada»: «Aquellos *Estudios 1*» (23/04/2017). Disponible en línea: <https://tinyurl.com/bd3kjdc5> [consultado el 25/02/2022].

<sup>21</sup> La Fundación Miguel Delibes ha publicado en su web el fragmento superviviente de un reportaje-documental dirigido por Páramo acerca de esta adaptación, incluyendo las impresiones del propio Delibes, al que le pareció «que había una identificación entre el cuento [...] y el adaptador»: <https://tinyurl.com/amynjfb> [consultado el 25/02/2022].

ignorados por la industria cinematográfica [...]; será que piensan que ya soy inservible» (J. M. U. y M. G., 1995; 36). Con el mismo sentido del humor, explicó el fin de sus relaciones con la cadena pública: “cuando comprendí que no tenía el talento suficiente para hacer lo que deseaba, dejé que me jubilasen” (Galán, 2017). Su último trabajo audiovisual fue en la secuela de *Curro Jiménez* (1995). Una vez terminada esta etapa, siguió ejerciendo como profesor de lenguaje cinematográfico en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba), en la Facultad de Ciencias de la Información de Málaga y en la ECAM de Madrid.

12. Aunque se describía a sí mismo como un «director de oficio, no un autor» (J. M. U. y M. G., 1995; 36), en *Tarde llega el desengaño* tuvo la oportunidad de desplegar inventiva y mostrar su faceta más cinematográfica. Guionista y realizador, Páramo pergeñó un capítulo que, aun alejado del argumento barroco, ilustraría con finura la estética de su autora. Por lo tanto, la «traición» y la «fidelidad» se dan la mano en esta peculiar versión del cuarto de los desengaños<sup>22</sup>.

## **2. Cambio de sentidos: de la oscuridad al mutismo**

13. Antes de entrar en materia, conviene recordar la trama de la novela<sup>23</sup>: una noche de borrasca, don Martín, de regreso a España tras concluir sus servicios en Flandes, naufraga junto a otro camarada en la isla de Gran Canaria. Allí les dará cobijo el caballero don Jaime. Durante la primera cena en su castillo, los soldados observan un raro suceso: entran en la habitación una negra, con finos ropajes y cubierta de joyas, y otra joven bellísima, pero «tan flaca y sin color que parecía más muerta que viva» (Zayas, 2017; 560). La primera disfruta de la buena mesa y la segunda se agazapa debajo de ella para recoger las migas del anfitrión.

22 Me desmarco aquí del conocido como Fidelity Criticism (Bluestone, 2003 [1957]), que pretendía que la adaptación fuera una copia del texto original. No obstante, coincido con Faulkner (2004; 3) en la utilidad del término «fidelidad», ya que «the study of adaptation is [...] logically a comparison [...], and any comparison has fidelity as its core principle because difference is logically dependent on the possibility of sameness».

23 Place (1923; 42) y De Armas (1976; 31, 36-38) relacionaron el argumento de Zayas con la novela XXVI del *Novellino* (1476) de Masuccio Salernitano. Otros investigadores se han detenido en su conexión temática con *La viuda valenciana* (1620) de Lope de Vega (O'Brien, 2010; 189; Rodríguez, 2012; Muguruza Roca, 2020) o en la posible influencia de los relatos XXXII y XLIII de Margarita de Navarra (Foa, 1979; 164; y Cohen, 2019).

14. Cuando las mujeres se retiran, los invitados preguntan al señor por tan insólita estampa y él les relata lo sucedido: hace años, durante su servicio en Flandes, una dama lo invitó a yacer con ella. Las citas se prolongarían a condición de que jamás intentara ver su rostro, pues se encontraban siempre a oscuras. A cambio, lo agasajaba con joyas y monedas. Recelosos de su repentina riqueza, los demás soldados lo tomaron por ladrón. Para probar su inocencia, don Jaime, con la ayuda de un amigo, averiguó la identidad de la misteriosa dueña, quien en realidad atendía por Lucrecia, viuda señorial y princesa de Erne<sup>24</sup>. Sintiendo traicionada, la mujer ordenó la ejecución de don Jaime, que tuvo que huir de regreso a España. Allí coincidiría con Elena, vivo retrato de Lucrecia, que no tardó en convertirse en su esposa. Después de unos años de feliz matrimonio, una criada negra le contó que la joven le era infiel con un primo, por lo que el caballero decidió castigarla.
15. Cobra sentido ahora el panorama presenciado por los huéspedes: la «más muerta que viva» es la esposa de don Jaime; y la negra, la delatora. Pero, esa misma noche, la antigua sirvienta sufre una dolencia y, temerosa de la justicia divina, confiesa haber mentido acerca de su señora. Don Jaime la apuñala y corre a liberar a Elena, pero ya es demasiado tarde: la joven ha muerto. Atormentado por su propia crueldad, él caerá en la locura.
16. Desde el comienzo, la adaptación se distancia del texto base: vemos a un caballero cabalgando a lo largo de unas colinas hasta un regio castillo. En este caso, don Martín ha sido suplantado por don Lope de Alcívar (Francisco G. Madariaga), caballero de la Orden de Santiago que se ha perdido en su camino hacia Zaragoza. Unos bandidos lo han asaltado y corre a pedir cobijo en la fortaleza de don Jaime (Luis Peña) en Monreal de Borabia «donde el Moncayo tuerce hacia Aragón» (02:13)<sup>25</sup>.
17. En este arranque, hay ya varios aspectos dignos de mención: en primer lugar, el protagonista llegará a la casa de don Jaime sin su compañero

24 Este nombre enseguida evoca el de la casta Lucrecia, que se quitó la vida después de ser violada por Sexto Tarquinio: «Zayas extends this meditation on villainy and lust in woman by bestowing the name Lucrecia (a byword for uxorial chastity and self-sacrifice) upon a character of tremendous –and tremendously transgressive– sexual appetites» (Scordilis Brownlee, 2000; 148). De manera parecida, «Elena is, similarly, the opposite of her classical namesake, Helen of Troy, the devastating beauty who was at the same time horribly divisive and deceitful» (Scordilis Brownlee, 2000; 148).

25 En realidad, se trata del Palacio Magalia, en la localidad abulense de Las Navas del Marqués: <https://tinyurl.com/38p5m7de>



de naufragio. Sin embargo, esta supresión apenas tiene importancia, pues hablamos de un personaje que poco aportaba a la trama: no intervenía en la acción o los diálogos y ni siquiera se nos dice su nombre. Por otra parte, su omisión permitió a buen seguro reducir el presupuesto de los actores.

18. Además, la acción se ubica en Soria y, en consecuencia, ninguna tormenta amenaza al protagonista. Resulta evidente que el desplazamiento del equipo a Gran Canaria habría exigido una mayor financiación; no digamos ya la recreación de un hundimiento<sup>26</sup>. Además, este enclave permite situar a don Lope de camino a unas vistas en la capital aragonesa:

    Mi señor el maestro de Santiago ha sido requerido por Su Majestad el rey Felipe, a quien dios guarde, para acudir a Zaragoza a fin de intervenir en un penoso proceso [a] que la desobediencia del justicia de Aragón, Pedro Lanuza, ha dado causa (05:11).

19. Es probable que la mención de esta ciudad obedeciera a un deseo personal del director, que siempre se consideró «muy aragonés, con todos los defectos y virtudes que ello conlleva» (J. M. U. y M. G., 14/09/1995; 36). Pero además, parece que don Lope se refiere a un episodio de las famosas Alteraciones de Aragón (cf. Gascón Pérez, 2010). Se conoce con este nombre a una serie de eventos sucedidos en dicha región en tiempos de Felipe II. En concreto, el guion alude a los altercados de Zaragoza derivados de la detención de Antonio Pérez, exsecretario del monarca acusado del asesinato de Juan de Escobedo, hombre de confianza de Juan de Austria. En abril de 1590, el presidiario huyó de Madrid a Aragón, donde se acogió al privilegio de Manifestación, obteniendo la protección del justicia del reino: Juan de Lanuza el Viejo<sup>27</sup>. Pérez se instaló en la cárcel de manifestados de la capital; pero, un año después, la Inquisición lo tacharía de hereje, ordenando su encierro en la prisión del Santo Oficio en la Aljafería. El 22 de septiembre moría por causas naturales el justicia, al que reemplazó su hijo: Juan de Lanuza el Mozo. Dos días después, estalló un motín para exigir el

26 Tanganelli (2019; 83) ha apuntado que «la descripción de la tormenta marina representa uno de los *morceaux de bravoure* más comunes en la literatura áurea», si bien es un motivo épico que de la *Odisea* pasó a Virgilio, y de ahí a toda la literatura clásica. Las borrascas son también muy frecuentes en las novelas etiópicas y sus derivados renacentistas (novelas y dramas). Véase Fernández Rodríguez (2019; 164-169).

27 El justicia de Aragón era «el magistrado superior del reino [...], que tenía cinco lugartenientes togados y de consejo de ellos hacía justicia entre el rey y los vasallos, entre los eclesiásticos y seculares. Sus provisiones e inhibiciones las hacía en nombre del rey. Era quien hacía observar los fueros, [...] quitaba las fuerzas y hacía que se obrase por todos según derecho» (*Diccionario de Autoridades*).

regreso de Pérez a la prisión de manifestados, a lo que la Inquisición accedería siempre que el detenido quedara bajo su jurisdicción. Sin embargo, el rey volvió a mandar su traslado a la Aljafería, programado para el 28 de septiembre. Ese día el preso escapó.

20. El 8 de noviembre el ejército castellano entraba en Aragón. Lanuza declaró contrafuero dicha incursión, solicitando sin éxito el apoyo militar de Valencia y Cataluña. La batalla se zanjó con una cómoda victoria de las tropas reales. El justicia se refugió en Épila, pero un mes después regresaría a Zaragoza, donde fue retenido y ejecutado por insubordinación el 20 de diciembre.

21. Aunque resulta confuso que Páramo bautice al justicia como «Pedro Lanuza» –en realidad, hermano de Juan y I conde de Plasencia–, creo que el trueque onomástico obedece a un simple error<sup>28</sup>. Ahora bien, este detalle nos faculta para fechar la acción televisiva, sin duda ambientada en las postrimerías de 1591, poco antes de la decapitación de Juan de Lanuza el Mozo. Así, en un pequeño homenaje a su patria chica, Páramo reemplazó Flandes por Zaragoza.

22. Y este no será el único cambio: antes de pasar al comedor en el que escucharemos el relato de don Jaime, ambos caballeros se dirigen a una pequeña capilla. Don Lope ve cómo su anfitrión se santigua y, con discreción, toma una llave de una mesa cercana. Este añadido bien podría haber hecho las delicias de Zayas, en cuyas novelas no escasean las muestras de devoción. Sin ir más lejos, en *Tarde llega el desengaño*, Elena muere «con los brazos en cruz sobre el pecho, la una mano tendida (que era la izquierda) y con la derecha hecha con sus hermosos dedos una bien formada cruz» (Zayas, 2017; 578). No obstante, cabe interpretar este receso como una pequeña ironía: la llave de don Jaime abre el cuartucho donde mantiene oculta a su mujer. Que custodie junto a un altar el símbolo de su crueldad más descarnada no puede considerarse sino una hipocresía.

23. A continuación, comienza el ágape. En el comedor los espera «la negra» (Sandra Enríquez), ataviada con un suntuoso vestido y lazos en sus cabellos. Un criado enano recibe la llave de don Jaime y sale brincando de la habitación. Cuando regresa, trae consigo a Elena (Charo López). Mientras tanto, don Jaime le pregunta a su invitado sobre los motivos de su viaje, y es entonces cuando él le habla sobre las vistas de Zaragoza. No obs-

28 Acerca de los Lanuza, véase Gascón Pérez (2014).

tante, su relato apenas cobra importancia: desde que Elena entra en escena, atrae toda la atención del huésped y, con ella, la de los espectadores. Empieza a sonar el *Adagio* para cuerdas de Samuel Barber –tema recurrente a lo largo de la cinta. Aunque se escuchan las palabras de Lope, la cámara persigue a Elena, a la que a veces se contraponen el rostro altivo de la negra. El volumen de la melodía aumentará hasta acallar por completo la conversación entre los dos hombres.

24. En esta misma tónica, la imagen y la música cobran una relevancia mucho mayor que la palabra en el capítulo de Páramo, lo que redundará en una producción altamente lírica, casi un poema visual. Esta decisión, además, se ve favorecida por la propia novela, que apenas incluía diálogos. Algo, por otra parte, del todo común entre los desengaños:

Si en algunos de los textos de las *Novelas amorosas y ejemplares*, el diálogo entre los hombres y las mujeres puede llevar el relato hacia un posible *happy end* [...], esto, en la *Parte segunda del sarao*, ya no es verdad. Quizá sea en esta sospecha dialogal, relativa o absoluta, donde se deba buscar la diferencia entre las primeras novelas [...] y las últimas (Zerari-Penin, 2001; 352).

25. A esto se suma que la mayor parte de la trama sucede en un nivel metadieético<sup>29</sup>: el relato de don Jaime sobre su experiencia en Flandes con Lucrecia y la posterior traición de Elena. El episodio de *Cuentos y leyendas* respeta esta misma estructura, por lo que será la voz del esposo la que vaya ilustrando las imágenes mudas que se suceden en la pantalla, acompañadas por una banda sonora íntegramente formada por composiciones para cuerda. Aquí se trasluce sin duda la pasión de Páramo por el violín.

26. Gran parte del discurso de don Jaime se extrae, aun con elisiones, del texto de Zayas. Sucede así, por ejemplo, la primera vez que ve a Elena:

Vi a Elena, que este es el nombre de aquella desventurada mujer que habéis visto comer las migajas de mi mesa. Y así como la vi no la amé, porque ya la amaba: la adoré, y luego propuse, si no había causa que lo estorbaba, hacerla mi esposa. Celebrada la boda, fui el más dichoso de los hombres. Amábala tan tiernamente que las horas sin ella juzgaba siglos, y los años en su compañía, instantes. Elena era mi cielo, Elena era mi gloria, Elena era mi jardín, Elena mis holguras y Elena mi recreo (17:30-18:17)<sup>30</sup>.

29 «Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit. [...] Les événements racontés [...] dans ce premier récit, on les qualifiera donc de diégétiques ou *intradiegétiques*; les événements racontés dans [...] le récit au second degré seront dits *metadiégétiques*» (Genette, 1972; 238-239).

30 La novela rezaba: «Vi, en fin, un retrato de Lucrecia, tan parecido a ella, que mil veces me quise persuadir a que, arrepentida de haberme puesto en la ocasión que he dicho, se

27. Pero no ocurrirá lo mismo con su primer y único encuentro con Lucrecia, anónima en la adaptación y principal punto de divergencia respecto a la novela. Recordemos que la princesa de Erne, atraída por don Jaime, lo citaba a oscuras para mantener relaciones sexuales sin exponer su identidad y su honra. Además, al final de cada cita, lo agraciaba con succulentos regalos: «Y con esto, de la misma suerte que la noche pasada fui recibido y agasajado, y bien premiado mi trabajo, pues aquella noche me proveyó las faltriqueras de tantos doblones que será imposible el creerlo» (Zayas, 2017; 566). Huelga insistir en que la remuneración por dicho «trabajo» convierte su interacción en una suerte de prostitución viril; y «such a portrait of a gentleman who finds himself treated like a blindfolded male prostitute no doubt titillated Zayas's readers, male and female» (Scordilis Brownlee, 2000; 148).
28. Por otra parte, este episodio se vincula al tópico de «la amante invisible» (De Armas, 1976), el cual invierte el mito de Cupido y Psique: «se invita a un forastero a participar en una aventura, a amar a una dama que le es “invisible”, ya que está tapada, lleva una máscara o lo recibe en una habitación oscura. El galán pronto se enamora, pero puede desdeñarla cuando la ve en el mundo social, ya que no la reconoce» (De Armas, 1989; 342)<sup>31</sup>. No son pocas las implicaciones que se derivan de este ocultamiento. En primer lugar, provee un ambiente de evasión en el que la mujer pretende superar «her environment and reject the role that society dictates that she perform» (De Armas, 1976; 55).
29. Pues bien, en la versión de TVE, don Jaime llega con los ojos vendados hasta la casa de la dama, pero enseguida se descubrirá para comprobar su paradero. Y cuando Lucrecia –también interpretada por Charo López, aunque con una llamativa peluca rubia– entra en la estancia, lejos de cerrar las cortinas u ocultar su rostro, encenderá las velas de un hermoso candelabro. El joven queda extasiado por su belleza, mas no por su labia, pues no

había venido tras mí. Vi, en fin, a Elena, que este es el nombre de aquella desventurada mujer que habéis visto comer los huesos y migajas de mi mesa. Y así como la vi no la amé, porque ya la amaba: la adoré, y luego propuse, si no había causa que lo estorbaba, a hacerla mi esposa [...]. Amábala tan ternísimamente que las horas sin ella juzgaba siglos, y los años en su compañía, instantes. Elena era mi cielo, Elena era mi gloria, Elena era mi jardín, Elena mis holguras y Elena mi recreo» (Zayas, 2017; 572).

<sup>31</sup> Encontramos otros ejemplos en *Amar por señas* (1615) y *La celosa de sí misma* (1620) de Tirso de Molina; *La viuda valenciana* (1620) de Lope de Vega; *La dama duende* (1629) de Calderón de la Barca; *Los efectos que hace amor* (1640) de Castillo Solórzano; y *El conde Partinuplés* (1653) de Ana Caro.

pronunciará una sola palabra en todo el metraje. Cuán diferente era la afición del Jaime literario por su misteriosa dama, que «aunque no la veía, la quería» (Zayas, 2017; 567). Asimismo, la luz impide que la Lucrecia de Páramo actúe con la libertad (o el libertinaje) que caracterizaba a su homóloga novelesca. Por consiguiente, la pareja no mantendrá relaciones sexuales en la adaptación. Su idilio será del todo platónico, pues la mujer solo pide que su invitado la peine. También ahora el *Adagio* de Barber inunda la escena, y la cámara contribuye al clímax girando alrededor de los enamorados. Después de un primer abrazo, Lucrecia muere de manera repentina.

30. Como vemos, el realizador sustituye la ausencia de luz por la de sonido, dando al traste con la irreverencia del relato. Para empezar, porque

en medio de las sombras los agentes sociales sometidos a mayor grado de represión y control, como es el caso de las mujeres, se liberan de la amenaza de las apariencias y ven aumentadas sus posibilidades de violar las normas [...]. La noche funciona como instrumento de ocultamiento, pero [...] paradójicamente saca a la luz los elementos de la sexualidad femenina que debían permanecer ocultos. Para ello es necesario alterar la jerarquía de los sentidos, y así transformar el predominante orden barroco que propugnaba el carácter primordial de la vista como medio de conocimiento, en detrimento de otros sentidos como el olfato y el tacto (Rodríguez, 2012; 353).

31. No se ignora que, en las novelas de Zayas, la escopofilia se halla estrechamente ligada «al placer de la objetificación, del control, de la posibilidad de categorizar al ser humano en tipos y, en definitiva, a un nuevo modo de aprehender el conocimiento, a una nueva epistemología» (Gamboa Tusquets, 2013; 33). En contraste, la palabra se convierte en un instrumento de poder que, según el canon establecido, a la mujer le estaba vetado<sup>32</sup>. De acuerdo con fray Luis de León (1992; 176),

así como a la muger buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones.

32 En palabras de Rodríguez Cuadros y Haro Cortés (1999; 45-47), «la ventana fundamental de la mujer (ventana tapiada durante mucho tiempo) será la de la palabra, un sistema de abordar el mundo que le está vedado en primera instancia»; en buena lógica, «Zayas deja a sus protagonistas elaborar laboratorios de ensoñaciones –tremendamente simbólicas– en los relatos que va desgranando en sus dos colecciones. Les da la palabra y las hace, por vez primera, constructoras de relatos que entran en dialéctica con los de sus oponentes masculinos (aunque ella siempre esté detrás)».

32. Zayas, en cambio, defiende la elocuencia femenina ya desde la introducción de *Tarde llega el desengaño*, en la que Filis, su narradora, afirma: «Harta gracia fuera que si una mujer profesara las letras no se opusiera con los hombres tanto a las dudas como a los puestos» (Zayas, 2017; 552-553)<sup>33</sup>. Y, en cierto modo, la novela viene a ilustrar dicha reivindicación. No así el capítulo de TVE, que anula cualquier atisbo de carácter en Lucrecia. Nada queda, pues, de aquella viuda que pagaba por placer y ordenaba sin piedad la muerte de su amante.
33. Gamboa Tusquets (2013; 54) subraya que «Elena [...] debe [hacerse cargo de] la penitencia que no llegó a sufrir [...] Lucrecia». En este caso, la mujer de don Jaime no soportará un castigo vicario, pero su destino quedará unido al de su sosias de otra manera: si en la novela encontraban su cuerpo sin vida antes de que ella conociera la confirmación de su inocencia, en el capítulo televisivo morirá justo después de oír la noticia; y, al igual que Lucrecia, lo hará en brazos de su marido, sellando así la estructura circular.
34. Ahora bien, admito que la Lucrecia televisiva aporta una candidez acorde con el lirismo de la cinta, al que –como ya hemos dicho– contribuyen tanto la cámara como la música, pero también la puesta en escena. De esta última me ocuparé en el siguiente apartado.

### **3. «*Ut pictura... cinematografía*»: la poética del claroscuro**

---

35. La fotografía, en blanco y negro, corrió a cargo de Rafael Casenave y Juan Martín Benito<sup>34</sup>. Destaca por un acusadísimo contraste que dota al mediometraje de una gran elegancia formal (Figs. 1-3). Se logra así un claroscuro que conviene analizar en función de dos movimientos artísticos: el

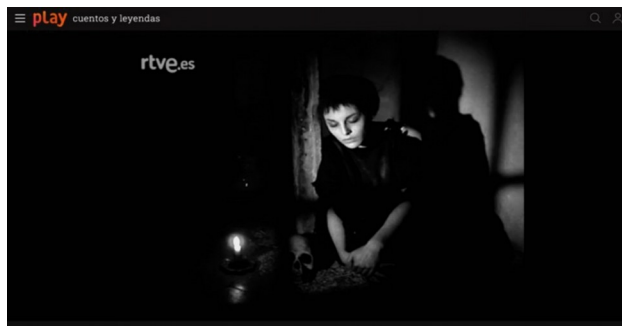
33 Aventura que este mismo es el sentido de la frase «me conocéis por lo escrito, mas no por la vista» (Zayas, 2017; 853) del final de los *Desengaños*; la misma que, por otro lado, le sirve de base a Navarro Durán (2019) para identificar a María de Zayas como Castillo Solórzano.

34 Casenave también participó en otros cinco capítulos de *Cuentos y leyendas: La niña que se convirtió en rata, El tesoro, La promesa, Ópera en Marineda y La mortaja* (esta última de nuevo bajo la dirección de Páramo). Además, su nombre figura en los créditos de series como *Crónicas de un pueblo* (1971-1974), *Los libros* (1974-1977), *Paisaje con figuras* (1976-1977), *Escrito en América* (1979) o *La Regenta* (1995). Por otro lado, el trabajo más reseñable de Martín Benito fue para *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980).

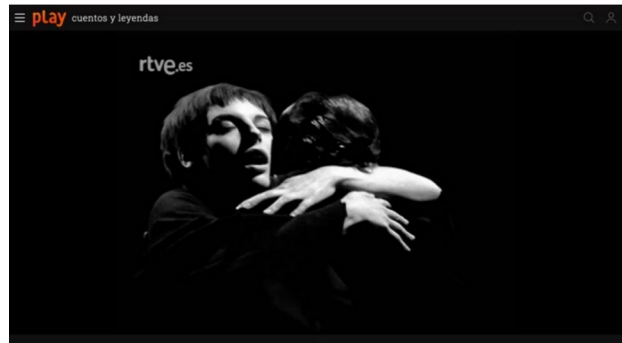
tenebrismo pictórico y el expresionismo cinematográfico, pues ambos constituyen el mayor exponente de la técnica en sendas disciplinas.



1.  
*Figura 1: Don Jaime llega a casa de Lucrecia*



2.  
*Figura 2: Elena*



3. *Figura 3: Último abrazo de Don Jaime y Elena*

36. Recordemos que el primero, inaugurado por Caravaggio, se desarrolló a principios del siglo XVII, lo cual le permite a Páramo jugar con la iconografía barroca y la ambientación del episodio. Por ejemplo, la figura 2 guarda un parecido notable con alguna de las Magdalenas penitentes de Georges de la Tour<sup>35</sup>. Y esta misma imagen es la que se desprendía de la prosopografía literaria<sup>36</sup>:

[Elena era] tan hermosísima [...] que juzgó don Martín, con haberlas visto muy lindas en Flandes y España, que esta las excedía a todas; mas tan flaca y sin color, que parecía más muerta que viva, o que daba muestras de su cercana muerte. No traía sobre sus blanquísimas y delicadas carnes más que un saco de una jerga muy basta, y este le servía de camisa, faldellín y vestido, ceñido con un pedazo de sogá. Los cabellos, que más eran madejas de Arabia que otra cosa,

- 35 Se conocen cinco versiones: dos casi idénticas en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (*Magdalena de la lamparilla*, 1635-1637) y en el Louvre (*Magdalena de la lamparilla*, 1640-1645; consultado el 06/03/2022); otras dos muy similares entre sí en la Galería Nacional de Arte de Washington D. C. (*Magdalena penitente*, 1635-1640; consultado el 06/03/2022) y en el Museo Lorrain de Nancy (*Magdalena y el espejo*, s. d; consultado el 06/03/2022); y una última, más singular, en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (*Magdalena penitente*, c. 1625; consultado el 06/03/2022).
- 36 «L'héroïne épouse le destin des pénitentes et, à l'image d'une "Marie-Madeleine au crâne", le personnage, en cheveux et en guenilles, est forcé de boire le peu d'eau qu'on lui donne dans le crâne de son amant supposé. Une fois encore, la nouvelle fait tableau: l'évocation de la mort de l'héroïne offre l'image d'une gisante sur fond noir, un fond tout juste éclairé par la tache blanche que forme le crâne de l'homme innocent» (Zerari-Penin, 2012; 283). Para Enríquez de Salamanca (1995; 241), este parecido posee un fin irónico: «Parody as established through the incongruency between the hagiographic model and the narrative's realistic context exposes the inadequacy of the religious model proposed for women's behavior».



partidos en crencha, como se dice, al estilo aldeano, y puestos detrás de sus orejas, y sobre ellos arrojada una toca de lino muy basto. Traía en sus hermosas manos, que parecían copos de blanca nieve, una calavera (Zayas, 2017; 560)<sup>37</sup>.

37. Como se aprecia en las figuras aducidas, la Elena televisiva aparece tan blanca y demacrada como la literaria, aunque con el pelo corto y sin toca alguna sobre la cabeza. Va cubierta con un jergón negro, roto y sucio. En esencia, su aspecto respeta la descripción de Zayas. Pero además, Páramo aprovechará esta imagen para ofrecernos uno de los planos más impactantes de la cinta<sup>38</sup>: Elena bebe del cráneo de su primo, de modo que la cara del muerto sustituye a la de la dama, sugiriendo tanto su estado anímico como su futuro próximo.
38. De acuerdo con Gamboa Tusquets (2013; 78), en el relato, «la calavera que Elena mantiene en sus manos es *memento mori*, [lo] que caracteriza los bodegones del siglo XVII [...], tales como *Alegoría de la vanidad* [1660] de Juan de Valdés Leal»<sup>39</sup>. Páramo no desaprovecha la oportunidad de dialogar con las naturalezas muertas del Barroco (véanse como ejemplo los de

37 Aunque el vínculo con la Magdalena penitente cobra especial relevancia en el cuarto desengaño, muchas de las heroínas zayescas se presentan «como santas y mártires, incluso cuando se describen sus tormentos finales. Es válido por lo tanto asociar estas escenas narrativas con las representadas en los cuadros o retablos de tema sacro, en muchos de los cuales se ofrece a la veneración y devoción de los fieles el episodio del martirio por la fe... Este tipo de paralelismo entre literatura y pintura no es casual, ya que la alianza de las dos artes recibe desde el renacimiento la adhesión indiscutida de la preceptiva literaria de la época, que acepta el famoso *ut pictura poesis* horaciano en su sentido estricto» (Levisi, 1974; 453).

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

39 <https://5058.sydneyplus.com/argus/final/Portal/Public.aspx?lang=en-US> [consultado el 06/03/2022]. Ciriogliario (2012) explicó que la crítica había venido definiendo a Zayas como «megalógrafa», en oposición a la «rhopografía» de Mariana de Carvajal, más del gusto de las descripciones de la cultura material (objetos ornamentales y alimentos). No obstante, «la expresión más exquisita de la rhopografía zayesca se encuentra en lugares más sutiles de la colección y que se hacen más patentes al establecer analogías con la cultura visual [...]. El bodegón en María de Zayas aparece de una manera menos literal que en la obra de Carvajal pero no por ello menos explícita [...]. [Ambas] ofrecen múltiples lecciones de cultura visual en el arte de narrar y describir» (Ciriogliario, 2012; 58).

Juan Sánchez Cotán<sup>40</sup>): en varias ocasiones graba la mesa del banquete en un primer plano (queso, pan, un asado) y, en último, a Elena comiendo las sobras junto al cráneo de su primo.

39. Por otro lado, anuncié en el epígrafe anterior que es un criado enano quien le sirve el plato a la miserable esposa. Este personaje no tiene otro sentido que el de homenajear a uno de los bufones más famosos de todos los tiempos: el Primo, inmortalizado por Velázquez en 1644 (*El bufón el Primo*<sup>41</sup>). La deuda se deja sentir, además, en el parecido de sus vestimentas. Y lo mismo puede afirmarse del atuendo de don Lope, que luce la cruz de Santiago en el pecho y evoca el autorretrato del propio Velázquez en *Las meninas* (1656)<sup>42</sup>.
40. En cuanto al expresionismo cinematográfico y su vínculo con el claroscuro barroco, Domínguez Leiva (2005; 314) aclara que «las épocas en que triunfa esta forma presentan claros paralelismos, constituyendo crisis históricas de la civilización». Dentro del séptimo arte, fueron los alemanes del cine mudo –con Wiene (*El gabinete del doctor Caligari*, 1920), Murnau (*Fausto*, 1926) y Lang (*Metrópolis*, 1927) a la cabeza– los que desarrollaron esta técnica, que después evolucionaría en Hollywood. En concreto, fue el director de fotografía Lee Garmes, un apasionado del expresionismo alemán, el que la importó a Norteamérica, aunque «con un nuevo estilo de luz tenue y opaca, similar a la de la pintura barroca holandesa» (Domínguez Leiva, 2005; 317). Es lo que se conoció como «estilo Rembrandt», característico del cine negro de los cuarenta. Tanto en un caso como en otro, el claroscuro se empleó para crear atmósferas de escepticismo e inseguridad: más cercanas al terror en el primero, y reflejo de las angustias consecuencias de la Gran Depresión en el segundo.
41. En *Tarde llega el desengaño*, el fuerte contraste entre la luz y las sombras cumple un doble objetivo: reflejar la atmósfera del relato y armonizar con el juego de oposiciones que se despliega durante la primera aparición de Elena. Vayamos por partes.

40 Por citar algunos, *Bodegón* (1600-1602) (<https://www.artic.edu/artworks/84709/still-life-with-game-fowl>; consultado el 06/03/2022) o *Bodegón de caza, hortalizas y fruta* (1602) (<https://tinyurl.com/3bxdxamn>; consultado el 06/02/2022).

41 <https://tinyurl.com/4rvrdfwc> [consultado el 06/03/2022].

42 <https://tinyurl.com/5x32pxj4> [consulta 07/03/2022].

42. Ya se ha comentado el pretendido nexo de Zayas con la literatura romántica<sup>43</sup>. Este relato no será menos: se inaugura con una tormenta devastadora y se desarrolla en un misterioso castillo aislado de la civilización en el que transcurren hechos inauditos. No habrá magia, pero sí una negra comparada con el demonio, la suma crueldad de un marido despechado y hasta un *doppelgänger* (¿qué es si no Lucrecia respecto a Elena?).
43. Si bien el comienzo de la adaptación desechó el vendaval, la lluvia azota el castillo en el desenlace, de modo que los rostros de los personajes se teñirán de negro o blanco al compás de los relámpagos. El principio, por el contrario, muestra a don Lope cabalgando hacia la fortaleza de don Jaime. Estos planos, grabados en plena naturaleza y a contraluz, parecen sacados de un cuadro de Caspar David Friedrich (*Abadía en robledal*, 1809-1810<sup>44</sup>; *Mujer y hombre contemplando la luna*, 1824<sup>45</sup>) o de Ernst Ferdinand Oehme (*Burg Scharfenberg de noche*, 1827<sup>46</sup>). De este modo, Páramo imprime en imágenes el ambiente romántico del texto.
44. Por último, esta dinámica de contrastes ya estaba presente en la novela<sup>47</sup>: la palidez prístina de Elena se opone a la piel de la negra, «tan tinta que el azabache era blanco en su comparación» (Zayas, 2017; 560)<sup>48</sup>. Estos personajes son antagónicos en todos los sentidos, además de presentar contradicciones en sí mismos. Elena es inocente y vive como una pecadora; la otra, infame, disfruta de todo tipo de lujos. La primera resulta «hermosa»; la segunda tenía las narices «tan romas que imitaban los perros
- 43 Zerari-Penin (2012; 268) se ha referido al predominio de la oscuridad como un rasgo extendido en las novelas poscervantinas: «Dans les nouvelles post-cervantines, quelque chose de noir transparait. [...] Ces nouvelles [...] semblent en fin de compte intimement travaillées par ce que l'on pourrait appeler : la *manière noire*». Más tarde, «[la prise en charge de la couleur noire] se fera dans des fictions plus tardives, romantiques ou gothiques qui, par beaucoup de leurs aspects, ressemblent à des prolongements littéraires de la *novela* dans son versant tragique» (Zerari-Penin, 2012; 285).
- 44 <https://tinyurl.com/37yxy5fr> [consultado el 07/03/2022].
- 45 <https://tinyurl.com/avjmrut9> [consultado el 07/03/2022].
- 46 <https://tinyurl.com/2ptwvdbd> [consultado el 07/03/2022].
- 47 Según Foa (1979; 166), ya desde el incipit, «la novela [...] se construye a base de contrastes: primero la tempestad [...] y luego la paz y la tranquilidad de la isla».
- 48 «Disons-le sans détour, dans les nouvelles post-cervantines le blanc a le statut de couleur idéale [...] héros et héroïnes sont des jeunes gens à la beauté claire. [...] À côté de l'éloge de la pâleur, une critique acerbe de la négritude trouve ainsi logiquement sa place. [...] [En *Tarde llega el desengaño*] le rejet est total et la condamnation sans appel. Imputée à la peau, la couleur noire [...] possède ici sa valeur négative [...]. Le personnage est donc un archétype de la laideur et du vice [...]. Volontiers dualiste, le récit met l'accent sur l'inversion des rôles dame/esclave, tout en jouant avec les contrastes chromatiques» (Zerari-Penin, 2012; 275).

bracos que ahora están tan validos, y la boca con tan grande hocico y bezos tan gruesos que parecía boca de león, y lo demás de esta proporción» (Zayas, 2017; 560). A Elena se la compara con un ángel; a la negra con Satanás<sup>49</sup>.

45. Tal y como lo glosa Zerari-Penin<sup>50</sup>, esta antítesis cromática encarna la lucha entre el Bien y el Mal. Pero también aquilata las contradicciones propias de la imprudente venganza de don Jaime, que da con la criada en el puesto de la señora y viceversa<sup>51</sup>. En la adaptación, además, el jergón de Elena es negro, discrepando con su propia piel y con el vestido de raso blanco de la antigua criada. Traje, por cierto, con el que aparece la propia Elena en las analepsis de su feliz matrimonio con don Jaime.

46. En definitiva, en el capítulo de TVE, las luces y las sombras acentúan los contrastes ya presentes en el relato de 1647. Ciertamente, con la transformación de Lucrecia –de asesina a mártir–, el mediometraje atenúa la faceta más subversiva de la historia. Sin embargo, Páramo consigue reflejar la imaginería de la novela a la vez que dialoga con la pintura barroca, el arte romántico y el cine expresionista. El conjunto de estas influencias, acompañadas de la banda sonora, contribuyeron a la máxima expresividad de la historia.

47. De esta manera, el cambio fundamental se opera aquí sobre lo que Jaime (2000; 72) denominara la ética de la obra, esto es, «su visión de la vida, del hombre, de la sociedad o del universo», en oposición a «ese proyecto artístico que denominaremos, incluyendo todos los recursos expresivos, *estética de la obra*» (Jaime, 2000; 72-73). Para decirlo de otro

49 «Vi un sol; poco digo: vi un ángel» (Zayas, 2017; 572); «Juzgó don Martín que si no era el Demonio, que debía ser retrato suyo» (Zayas, 2017; 560). De acuerdo con Medina (1998; 421), «lo que Zayas lleva a cabo es la metódica apropiación de un esquema ideológico presente en sus lectores, la xenofobia institucionalizada, para sus propios fines pedagógicos en torno a la posición social de la mujer. Establece un paralelo evidente entre la maldad innata de todo lo asociado al extranjero y la del género masculino respecto al femenino».

50 «Manichéens à l'envi, ces textes s'apparentent, en fait, à de suggestives illustrations de la traditionnelle lutte du Bien et du Mal. Par là-même, tout semble indiquer qu'une histoire du noir doit nécessairement en passer par ces nouvelles espagnoles, au sein desquelles s'entremêlent et s'imposent les motifs du nocturne et du diurne, de l'ombre et de la lumière, du noir et du blanc» (Zerari-Penin, 2012; 284).

51 Para Delehanty (2018; 956), «Zayas's principal task in her stories lies in describing the limits and traps of representation by revealing the contradictions that inhere within narration and language in our attempts to judge and understand others based on superficial characteristics».

modo, el capítulo de *Cuentos y leyendas* constituye, de acuerdo con la taxonomía de Pardo García (2018; 77), una revisión seria y correctiva del texto base<sup>52</sup>. Pero, al mismo tiempo, el análisis comparativo entre *Tarde llega el desengaño* y su versión televisiva evidencia que «la lectura de un libro del siglo XVII equivale a la contemplación de un extraordinario mundo de imágenes, tan plásticas como un cuadro» (Arredondo Sidorey, 2008; 153).

48. He aquí, pues, una obra que inauguró la tradición zayesca en la pequeña pantalla y que, como su director, merece ser recordada.

## **Bibliografía**

---

ALDANA REYES Xavier, *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

ALTCHEK PAULEY Caren, *Social Realism in the Short Novels of Salas Barbadillo, Céspedes and Zayas*, Tesis, Nueva York, City University of New York, 1979.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ Juan, *Técnicas literarias y costumbrismo en la obra de María de Zayas y Sotomayor*, Tesis, Los Ángeles, University of Southern California, 1972.

ARANDA ARRIBAS Victoria, «“Maravillas” de ayer y de hoy: la narrativa de María de Zayas en la televisión», in *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, ESPEJO SURÓS, Javier y MATA INDURÁIN, Carlos (ed.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, p. 337-361.

52 «Hemos de tener en cuenta los cambios que tanto las transformaciones formales como las temáticas producen en el sentido o significado de la proficción, que es el punto de partida de la transcritura, especialmente en la percepción que tenemos de ella e incluso en el valor o función que le atribuimos, al que contemplamos en nuestro modelo bajo la categoría de revisión, en cuanto que implica ver con nuevos ojos el texto modelo o fundador [...]. Se trata de establecer la diferencia entre apropiarse de un texto para desarrollar las posibilidades latentes en él y así recuperarlo, homenajearlo o reivindicarlo [*revisión afirmativa o sobreescritura*] o hacerlo para demostrar las falsificaciones o excesos en que incurre, y por tanto para criticarlo, cuestionarlo o deslegitimarlo [*revisión correctiva o contraescritura*]» (Pardo García, 2018; 82).

ARANDA ARRIBAS Victoria y BONILLA CERESO Rafael, «El prevenido engañado (María de Zayas, 1637) in *El jardín de Venus* (José María Forqué, 1983)», in *Criticón*, 2022 [en prensa].

ARREDONDO SIDOREY Soledad, «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro», in *Anales de Historia del Arte*, no extraordinario, 2008, p. 151-169.

BLUESTONE George, *Novels into Film*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2003 [1957].

CANÓS CERDÁ Elvira, *Los originales de ficción en soporte electrónico de TVE entre 1964 y 1975: conformación y evolución histórica*, Tesis, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2015.

CIRNIGLIARO Noelia S., «Megalografía y rhopografía: lecciones de cultura visual en María de Zayas y Mariana de Carvajal», in *Letras femeninas*, no 38/2 invierno 2012, p. 45-68.

COHEN Henry, «The reworking and incorporation of two Marguerite de Navarre's Heptaméron "nouvelles" by María de Zayas y Sotomayor in her "novela" *Tarde llega el desengaño*», in *Comparative Literature Studies*, no 56/1, 2019, p. 104-132.

CRUZ TIENDA Ada, «Televisión 1960-2000», in *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, LÓPEZ-PELLISA Teresa (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2018, p. 327-555.

DE ARMAS Frederick A., *The invisible mistress: aspects of feminism and fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.

DE ARMAS Frederick A., «En Madrid y en una casa: un palimpsesto de amantes invisibles», in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, Berlín, NEUMEISTER Sebastián (coord.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 1989, vol. I, p. 341-352.

DELEHANTY Ann T., «María de Zayas's *Tarde llega el desengaño* and the Contradictions of Modernity», in *Bulletin of Hispanic Studies*, no 95, 2018, p. 945-958.

DELEUZE Gilles, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES. En línea: <https://apps2.rae.es/DA.html> [consultado el 03/03/2022].

DOMÍNGUEZ LEIVA Antonio, «El Barroco cinematográfico», in *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, PANERA CUEVAS Javier (ed.), Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2005, p. 306-336.

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA Cristina, «Irony, Parody and the Grotesque in a Baroque Novella: *Tarde llega el desengaño*», in *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*, WILLIAMSEN Amy R. y WHITENACK Judith A. (ed.), Cranbury / Londres / Mississauga, Associated University Presses, 1995, p. 234-254.

FAULKNER Sally, *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, Londres, Tamesis, 2004.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ Luis Miguel, «Cuentos y leyendas», in *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, ANSÓN Antonio et al. (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010a, p. 311-316.

\_\_\_\_\_, «Varia (I): Dramáticos (1973-1979)», in *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, ANSÓN Antonio et al. (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010b, p. 373-380.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ Daniel, *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2019.

FOA Sandra M., *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispaófila Ediciones, 1979.

GAMBOA TUSQUETS Yolanda, *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

GASCÓN PÉREZ Jesús, *Alzar banderas contra su rey. La rebelión aragonesa de 1591 contra Felipe II*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza - Institución Fernando el Católico, 2010.

GASCÓN PÉREZ Jesús, «Los Lanuza en la sociedad aragonesa: servicio al rey, linaje y patrimonio», in *Estudios sobre la sociedad aragonesa en la Edad Moderna*, COLÁS LATORRE Gregorio (ed.), Zaragoza, Mira Editores, 2014, p. 117-142.

GENETTE Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

GOYTISOLO Juan, «El mundo erótico de María de Zayas», in *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, no 39/40, 1972, p. 3-27.

JAIME Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.

J.M.U. y M.G., «El cine ignora a los que trabajamos en televisión» [Entrevista a José Antonio Páramo], in *Diario del Altoaragón*, 24 de septiembre de 1995, p. 36.

JIMÉNEZ CORRETJER, Zoé, *El fantástico femenino en España y América*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001.

LEÓN Fray Luis de, *La perfecta casada*, SAN JOSÉ LERA Javier (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1992.

LEVISI Margarita, «La crueldad en los Desengaños amorosos de María de Zayas», in *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, SOLA-SOLÉ Josep, CRISAFULLI Alessandro y DAMIANI Bruno (ed.), Barcelona, Ediciones Hispam, 1974, p. 447-456.

McGRADY MAYFIELD Charlotte, *Feminism in the Works of María de Zayas*, Tesis, El Paso, The University of Texas at El Paso, 1964.



MEDINA Alberto, «María de Zayas o la imposibilidad del amor: causalidad y amor cortés en “Mal presagio casar lejos”», in *Bulletin of Hispanic Studies*, no 75, 1998, p. 411-424.

MUGURUZA ROCA Isabel, «Lope de Vega reescrito por María de Zayas: La viuda valenciana, una comedia entre dos novelas», in *Anuario Lope de Vega*, no 26, 2020, p. 445-469.

NAVARRO DURÁN Rosa, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.

PALACIO Manuel, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001.

PARDO GARCÍA Pedro Javier, «De la transescritura a la transmedialidad. Poética de la ficción transmedial», in *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, GIL GONZALEZ Juan Antonio y PARDO GARCÍA Pedro Javier (ed.), Binges, Orbis Tertius, p. 41-92.

PEDRAZA Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES Milagros, *Manual de literatura española: Barroco*, Berriozar, Cénlit, 1980.

POLO Victorino, «El romanticismo literario de doña María de Zayas y Sotomayor», in *Anales de la Universidad de Murcia*, no 26, 1967-1968, p. 556-567.

REDONDO GOICOECHEA Alicia, «Introducción», in *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, ZAYAS María de, Madrid, Castalia, 1989, p. 7-40.

RINCÓN Eduardo, «Prólogo», in *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, Madrid, Alianza, 1968, p. 1-21.

RODRIGUEZ Ana María, «La viuda valenciana y Tarde llega el desengaño: sexualidad y liberación femenina bajo las sombras», in *eHumanista*, no 22, 2012, p. 342-356.

RODRÍGUEZ CUADROS Evangelina y HARO CORTÉS Marta, *Entre la rueda y la pluma. Novelas de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

ROMERO-DIAZ Nieves, «Ha nacido una estrella: leyendo a Zayas para la televisión», in *Laberinto*, no 3, 2000-2001. En línea: [https://acmrs.asu.edu/sites/default/files/2020-01/v3\\_Laberinto\\_RomeroDiaz.pdf](https://acmrs.asu.edu/sites/default/files/2020-01/v3_Laberinto_RomeroDiaz.pdf) [consultado el 23/06/2020].

ROUTT Kristin «El cuerpo femenino y la creación literaria en *La inocencia castigada* de María de Zayas», in *Romance Languages Annual*, no 4, 1995, p. 616-620.

SCORDILIS BROWNLEE Marina, *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

TANGANELLI Paolo, «“Engañar con la verdad” de Castillo Solórzano o la tormenta perfecta del Barroco», in *Criticón*, no 135, 2019, p. 77-95

VILLAMIL Irma, *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Nueva York, Plaza Mayor, 1972.

WELLES Marcia L., «María de Zayas y Sotomayor and her “novela cortesana” a re-evaluation», in *Bulletin of Hispanic Studies*, no 55/4, 1978, p. 301-310

WOLF Sergio, *Cine/Literatura. Ritos del Pasaje*, Barcelona, Paidós, 2001.

ZAMORA CALVO María Jesús, «La magia amorosa en la narrativa de María de Zayas», in *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, ESPEJO SURÓS Javier y MATA INDURÁIN Carlos (ed.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, p. 243-262.

ZAYAS María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (ed.), Madrid, RAE, 1948.

\_\_\_\_\_, *Desengaños amorosos*, GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (ed.), Madrid, Aldus, 1950.

\_\_\_\_\_, *Novelas: La burlada Aminta y venganza del honor, El prevenido engañado*, HESSE José (ed.), Madrid, Taurus, 1965.

\_\_\_\_\_, *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, RINCÓN Eduardo (ed.), Madrid, Alianza, 1968.

\_\_\_\_\_, *Novelas completas*, MARTÍNEZ DEL PORTAL María (ed.), Barcelona, Bruguera, 1973.

\_\_\_\_\_, *Desengaños amorosos*, YLLERA Alicia (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.

\_\_\_\_\_, *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*, OLIVARES Julián (ed.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, vol. II, 2017.

ZERARI-PENIN María, «De *La burlada Aminta* a *La esclava de su amante*: aspectos del diálogo en las novelas de María de Zayas», in *Criticón*, no 81/82, 2001, p. 343-352.

\_\_\_\_\_, «Le “cerveau noir” des nouvellistes. Remarques chromatiques sur la nouvelle post-cervantine», in *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or*, GERMAIN Yves y GUILLAUME ALONSO Araceli (coord.), 2012, p. 267-385.