

El teatro áureo en la gran pantalla: *Menos es más* de Pascal Jongen y *El desdén con el desdén* de Moreto

Debora Vaccari

Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italia

Abstract This article analyses the relationship between the film *Menos es más* (2000) and *El desdén con el desdén* (1651-52), a comedia by Agustín Moreto. The film adaptation uses a theatrical text by making a series of changes in order to reach a new target, teenager viewers.

Keywords Menos es más. El desdén con el desdén. Agustín Moreto. Siglo de Oro. Adaptation. Theatre.

Menos es más es una producción del año 2000 dirigida por el director francés afincado en España Pascal Jongen, también conocido por la exitosa *Al salir de clase* (1997), serie televisiva en la que participan algunos de los protagonistas de la película que nos ocupa, como los actores Sergio Peris-Mencheta, Elsa Pataky y Vanessa Saiz. El guion de la película lo firman Curro Royo, Juan Vicente Pozuelo y el propio Jongen.¹

Carlos (Sergio Peris-Mencheta) y Ana, mejor conocida como Polilla (Vanessa Saiz), amigos desde la infancia, se han prometido mutuamente luchar jun-

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D Excelencia 2014, FFI2014-58570-P).

1 Para todos los detalles sobre la película, cf. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Películas/Detalle?Película=24100#> (2018-10-07).

tos para realizar su sueño, ser actores. De hecho, los dos estudian arte dramático en el Centro Andaluz de Teatro y, como muchos de sus compañeros, en su tiempo libre trabajan en un parque de atracciones de Sevilla. Para conseguir su objetivo, los dos amigos van a Madrid y se presentan a las pruebas de ingreso de la Escuela de Arte Dramático, pero, mientras que Polilla consigue ser admitida, Carlos finalmente cambia de opinión y decide no presentarse. Al descubrirlo, Polilla se siente traicionada y le pide explicaciones: el joven le confiesa que no quiere dejar Sevilla porque está enamorado de Diana (Elsa Pataky), la protagonista de la obra *Carmen* que se está ensayando en el Centro. A cambio de que Carlos siga con sus planes para ser actor, Polilla se ofrece a ayudarlo e, inspirándose en la comedia que ha estudiado para la prueba de admisión en Madrid, *El desdén con el desdén*, le propone utilizar el menosprecio como arma contra Diana, poniendo en duda su belleza y sus dotes como actriz. El joven decide seguir los consejos de su amiga, y consigue que Diana se pique y, a su vez, decida demostrarle lo contrario, seduciéndolo para humillarlo después. Carlos afronta la prueba para el papel de don José en *Carmen*, que Diana presencia y que le causa tanta impresión que Polilla entiende que por fin su «desdén ha acabado». Por ello su amiga le dice a Carlos que dé rienda suelta ya a sus sentimientos. En efecto, Carlos y Diana acaban liándose. Feliz, el joven corre a contárselo a Polilla que, sin embargo, le confiesa que estaba enamorada en secreto de él, lo cual provoca un distanciamiento entre los dos, que culmina con la decisión de ella de irse a Madrid.

Carlos ha conseguido el papel de don José en *Carmen*, donde actúa al lado de Diana. El estreno es un éxito, pero Polilla no acude al teatro. Carlos la busca en su casa, pero su amiga se reafirma en su intención de dejar Sevilla. La decisión de Polilla hace reflexionar a Carlos, que decide renunciar a la gira con Diana al darse cuenta de que él también está enamorado de Polilla. Por su parte, ella, a pesar de la declaración de amor del joven, se marcha a Madrid. La historia da un salto hacia adelante y un año después, en la capital, se produce el reencuentro de Polilla y Carlos, que también ha sido admitido en la Escuela. De ese modo, pueden vivir juntos su amor.

El desdén con el desdén es una de las comedias más conocidas de Agustín Moreto, cuya composición, según María Luisa Lobato (2008a, 402), se remontaría a la segunda mitad de 1651 o muy al comienzo de 1652. El estreno de la obra corrió a cargo de la compañía de Gaspar Fernández de Valdés y Juan de Vivas, y tuvo lugar probablemente en la primavera de 1652 (Lobato 2008b, 26). El 10 de septiembre de 1654 la viuda de Gaspar Fernández, Damiana de Arias y Peñafiel, vendió el manuscrito de *El desdén con el desdén* al propio Moreto que quería imprimir las comedias en la primera parte de sus obras dramáticas, que estaba preparando y que de hecho salió ese mismo año de 1654. Por lo que atañe al género, la pieza es la única pertene-

ciente al género palatino cómico escrita por el madrileño, que prefería netamente las palatinas serias (Lobato 2015, 228; Zugasti 2015).

El argumento de *El desdén con el desdén* es de sobra conocido, y lo resumo en la tabla que ofrezco a continuación, en la que se evidencia también la estructura de la comedia:

Jornada	Cuadro	Argumento
I	1	En su palacio, el Conde de Barcelona se encuentra con los pretendientes de su hija Diana, una dama esquivada que rechaza el amor: Carlos, conde de Urgel, el Conde de Fox y el Príncipe de Bearne. Carlos, inicialmente no enamorado de Diana, decide seducirla precisamente porque se ve rechazado. Para hacerlo, usará contra ella el mismo desdén que ella usa con los demás.
	2	Mientras, en sus aposentos, Diana se entretiene con sus damas de compañía y con Polilla, criado de Carlos, disfrazado del médico Caniquí. Cuando llega su padre con los tres pretendientes, Diana le repite que no quiere casarse con ninguno, y ellos se retan para conquistarla. Sin embargo, Carlos se muestra aún más esquivo que la dama, por lo que ella se enoja y decide seducirlo.
II	3	Polilla le confirma a Carlos que su táctica del desdén está funcionando, ya que Diana está empeñada en enamorarlo. En el juego de las cintas de colores organizado para el sarao del carnaval, consigue que le toque Carlos, pero este, una vez más, se muestra desdeñoso, suscitando el resentimiento de la dama.
III	4	En el jardín del palacio del Conde de Barcelona, Diana, que está escuchando música con sus damas, espera a Carlos, pero este, cuando llega, primero la ignora y luego se va. Diana se enfada, por lo que dos de sus acompañantes, Laura y Cintia, creen que se está enamorando de él.
	5	Las parejas que se han formado durante el juego de las cintas de colores van entrando, acompañadas por Carlos, que sigue ignorando a Diana. La dama, por despecho, le comunica que va a casarse con Bearne, a lo que el galán replica fingiendo amor por Cintia. En este juego de celos recíprocos, Diana se da cuenta de que está enamorada de Carlos. Mientras, el Conde de Barcelona se prepara para conceder la mano de Diana a Bearne, y la de Cintia a Carlos. Sin embargo, el galán se niega y declara en público su amor por Diana, que finalmente se rinde a él. La comedia acaba en bodas: de Carlos y Diana, de Polilla con Laura, de Cintia con Bearne y de Fenisa con Fox.

Como se desprende de la comparación de las dos sinopsis, *Menos es más* se configura como una «adaptación libre» del texto teatral en el que se inspira, *El desdén con el desdén*, ya que en la película los elementos esenciales del hipotexto «se toman como punto de partida para elaborar un guion cinematográfico que poseerá un alto grado de autonomía respecto a su origen teatral» (Sánchez Noriega 2000,

72). En general, por lo que he podido averiguar, la película no ha recibido buenas críticas, al menos por parte de los estudiosos del teatro clásico: desde «modestísima cinta [...] típica comedieta juvenil de menguada sustancia» (España 2007, 33), a «adaptación muy libre de *El desdén con el desdén* de Moreto» (Martínez Fernández 2011, 46), o a «versión actualizada, descuidada y muy libérrima de la obra de Agustín Moreto [...] actualiza y deshace la pieza original, convirtiéndola en una comedia de jóvenes, un tanto planos e insulsos» (Romeira Castillo 2011, 192). Ahora bien: estas valoraciones (más o menos aceptables, ahora no vamos a entrar en el tema) parecen fundarse precisamente en el hecho de que se trata de una adaptación «muy libre» o «libérrima» de la comedia moretiana, debido a que «deshace la pieza original» a través de un proceso de actualización. En las páginas que siguen voy a proponer un análisis de la película desde una perspectiva que intente superar el concepto de fidelidad de la adaptación filmica al hipotexto teatral, algo que, por otro lado, en estos últimos años viene reivindicándose en los estudios transmediales.²

En palabras de André Helbo, no existe una «adaptation sans point de vue réceptionniste qui intègre la reconnaissance du fait adaptatif et la posture d'observateur», lo que implica «une ressemblance avec l'œuvre originale, mais implique aussi une différence spécifique: l'œuvre adaptée ne s'identifie pas à l'original» (1997, 30). Es decir que la obra fruto de la adaptación – en este caso, *Menos es más* – hay que considerarla como una creación nueva, una *recreación*, en la que influye de forma determinante el nuevo receptor, además del diferente medio visual utilizado: la adaptación es «a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation» (Hutcheon 2006, 8). De allí que estas *recreaciones* funcionen «as palimpsest through our memory of other works that resonate through repetition with variation» (8).

Entre las muchas propuestas de clasificación de la teatralidad en la pantalla,³ he optado por la de José Antonio Pérez Bowie (2010, 40), que parte de dos tipologías básicas: una, en la que la teatralidad «se manifiesta a nivel formal» (tipos nn. 1-6), y otra, en la que «constituye el núcleo (o uno de los núcleos) del contenido del filme» (tipos nn. 7-10). En este segundo macrogrupo y bajo el marbete de «teatralidad como especularidad compleja» (tipo n. 8), Pérez Bowie incluye aquellas películas en las que

² Por ejemplo, véase el largo apartado que Sánchez Noriega (2000, 50-6) dedica al debate, titulado precisamente «Legitimidad y fidelidad», retomado parcialmente en Sánchez Noriega 2001.

³ Véase, por ejemplo, Guarinos 1996 y Sánchez Noriega 2000, 72-5. Para el estado de la cuestión sobre las relaciones entre teatro y cine véase, por ejemplo, Pérez Bowie 2004 o Trecca 2010.

la especularidad [...] se integra en el desarrollo argumental constituyendo uno de sus núcleos temáticos principales. [...] Nos hallamos igualmente ante un caso de especularidad (teatro dentro del teatro), pero de un grado de complejidad mayor, ya que la pieza enmarcada constituye un referente continuo de la historia narrada en el filme marco. (52)

Según la relación que se establece entre la obra-marco y la enmarcada, el estudioso identifica tres subtipos, y el tercero es el que nos interesa ahora: en él, «la situación de la obra enmarcada se reproduce paralelamente en la obra marco, afectando a la actuación de los personajes de esta», así que «la interacción entre la ficción en primer grado y la ficción en segundo grado llega al extremo de que los actores que interpretan esta segunda lleguen a vivir una situación paralela a la de aquella en sus vidas ‘reales’» (Pérez Bowie 2010, 54).

Menos es más se corresponde, por lo menos parcialmente, con este tercer subtipo: la táctica del desdén para conquistar a la dama, Diana, que el gracioso Polilla sugiere a Carlos y que el galán adopta en la comedia moretiana, de hecho, es la misma que Ana/Polilla recomienda a Carlos - incluso con una alusión explícita a *El desdén con el desdén* - en la película de Jongen, donde, sin duda alguna, representa el eje central del enredo. ¿Por qué correspondencia parcial? Porque la obra que los estudiantes-actores están ensayando en el Centro Andaluz de Teatro no es la comedia de Moreto, sino una versión de *Carmen*, que, según el modelo propuesto por Pérez Bowie, debería de funcionar como obra enmarcada, pero no lo hace al no influir en el desarrollo de la intriga. En la película esta función la desempeña *El desdén con el desdén*, que sí sirve de espejo en el que se reflejan los protagonistas, cuyas vidas *grosso modo* y por lo menos hasta cierto punto transcurren paralelamente a la comedia.

Otro elemento puesto de relieve por las críticas es la actualización llevada a cabo por Jongen. Si acudimos al *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis vemos que la actualización es una

operación que consiste en adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto del nuevo público y las modificaciones de la fábula que impone la evolución de la sociedad. La actualización no introduce cambios en la fábula central, preserva la naturaleza de las relaciones entre los personajes. Sólo varían la fecha y el marco de la acción. (1998, 34-5)

En *Menos es más* se asiste a una modernización tanto espacial como temporal, claramente encaminada a acercar la película a su público objetivo, a saber, los espectadores adolescentes de la serie juvenil⁴ *Al salir de clase*, como demuestra la presencia en el reparto de actores sacados de la serie o la ambientación ‘escolar’ (en este caso, la del Centro Andaluz de Teatro donde los protagonistas estudian arte dramático).⁵ De la misma forma, la Barcelona de *El desdén con el desdén* es sustituida por Sevilla, sede del Centro, y la ambientación de mediados del siglo XVII por otra contemporánea. Aun así, en la película se intenta recuperar algo del contexto aurisecular de su fuente a través de algunas atracciones del parque en el que trabajan los personajes como, por ejemplo, el corral de comedias, donde se representa precisamente la obra moretiana.

También la elección de un título diferente probablemente se deba a la voluntad de actualizar el hipotexto teatral: *Menos es más* es la traducción literal del conocido aforismo «Weniger ist mehr» de Ludwig Mies van der Rohe, arquitecto maestro de la Bauhaus que tenía el minimalismo como uno de sus principios señeros (Gössel, Leuthäuser 2001, 225). Es decir, que a través del nuevo título se remarca que de la escasez de atenciones, del desdén – el *menos* –, puede nacer el amor – el *más* –, ya que el hombre tiende a desear lo que no puede conseguir: el mismo tema de la comedia moretiana pero ‘explicado’ de forma diferente.

Si el título cambia en la forma y no en los contenidos, los nombres de los protagonistas de la comedia moretiana en gran parte sí se conservan en la película: Carlos, Diana, Polilla, pero también Celia, una dama del cortejo de Diana, que en la película es una amiga de esta. Aun así, el texto fílmico efectúa una modificación sustancial en el sistema de personajes: el gracioso Polilla, criado de Carlos en *El desdén con el desdén*, se convierte en un personaje femenino, Ana. Y, claro está, esta transformación conlleva una serie de innovaciones fundamentales en las funciones de los protagonistas y en el enredo. Pero sobre esto volveremos más adelante.

⁴ En inglés, *teen series*: «Serie di ambientazione scolastica o universitaria, che raccontano l'adolescenza o la prima maturità» (De Fazio, Aprile 2010, 48).

⁵ «L'audience composta dai giovani e giovanissimi ha rappresentato, fin dagli anni Cinquanta, un target di grande importanza per l'industria televisiva, dando forma ad un settore, sempre in crescita, della programmazione televisiva. [...] La drammaticità e l'emotività tipiche delle trame dei *Teen Drama* vengono accentuate dall'uso di primi piani e dal ricorso a colonne sonore che incorporano di frequente successi pop ben noti ai *teenager* [...]. Questa natura melodrammatica del genere sembra evidenziarsi su due fronti: da un lato, concependo una struttura narrativa che lavora sempre più sulla sospensione della narrazione e sull'allungamento della durata del racconto; dall'altro, incorporando all'interno della narrazione una serie di argomenti che, benché da *teenager* (amicizia, amore, sesso, riti di passaggio), avvicinano la serie giovanilistica alla qualità tipica del prodotto seriale americano da *prime time*» (Innocenti, Pescatore 2008, 17-18).

Siempre con respecto al reparto de la comedia moretiana, se elimina uno de los dos pretendientes de Diana y rivales de Carlos (el Príncipe de Bearne y don Gastón, conde de Fox), ya que en la película solo aparece Gonzalo. Se mantiene el grupo de las damas de compañía de Diana, mientras que desaparece por completo el Conde de Barcelona, padre de la dama. Esta supresión se debe al hecho de que cambia el perfil de este personaje femenino: la protagonista moretiana es una aficionada a la filosofía, de la que ha sacado «un común desprecio | de los hombres, unas iras | contra el orden natural del amor» (vv. 179-182).⁶ Sus estudios, por lo tanto, son la causa del desdén que la lleva a rechazar a todos los pretendientes y a la propia idea de casarse, y esto a pesar de los insistentes ruegos de su padre preocupado por su sucesión. La esquivada Diana se ablandará solo delante de Carlos, cuyo desdén (fingido) supera al suyo, y al que por despecho decide conquistar, cayendo finalmente ella misma víctima del amor. La protagonista de la película, interpretada por Elsa Pataki, es también altiva y soberbia, segura de su belleza y de sus capacidades como actriz, pero no rehúye el amor, como lo demuestra el que mantenga una relación secreta con Arturo, el director de la obra que están ensayando en el Centro, relación que ella rompe solo después de descubrir que él la está engañando con otra alumna. Decide seducir a Carlos porque este, públicamente, critica su presunta frialdad a la hora de actuar: la reacción del chico es algo nuevo para ella, acostumbrada a cautivar a todo el mundo con su despampanante belleza. Pero el tiro le sale por la culata, porque su plan de conquistar al indiferente Carlos para luego dejarle plantado se vuelve en su contra en el momento en que es ella la que se queda prendada de él.

Claramente, el cambio de funciones que en la película afecta a Diana tiene consecuencias en el deuteragonista, Carlos. En la comedia, el Conde de Urgel en un principio decide acudir a Barcelona y competir para conquistar a la hija del Conde de Barcelona solo por «los cuidados | de la fama que pregona | de Diana la hermosura, | desta corona heredera» (vv. 47-50), como confirma también Polilla («Ya sé que sin pretensión | veniste a este galanteo, | por lucir la bizarría | de tus heroicos blasones, | y que en todas las acciones | siempre te has llevado el día», vv. 55-60). Sin embargo, acaba enamorándose de la arrogante dama:

aquella hermosura misma
que yo antes libre miraba
con tantas partes de tibia,
cuando la vi desdeñosa,
por lo imposible, a la vista

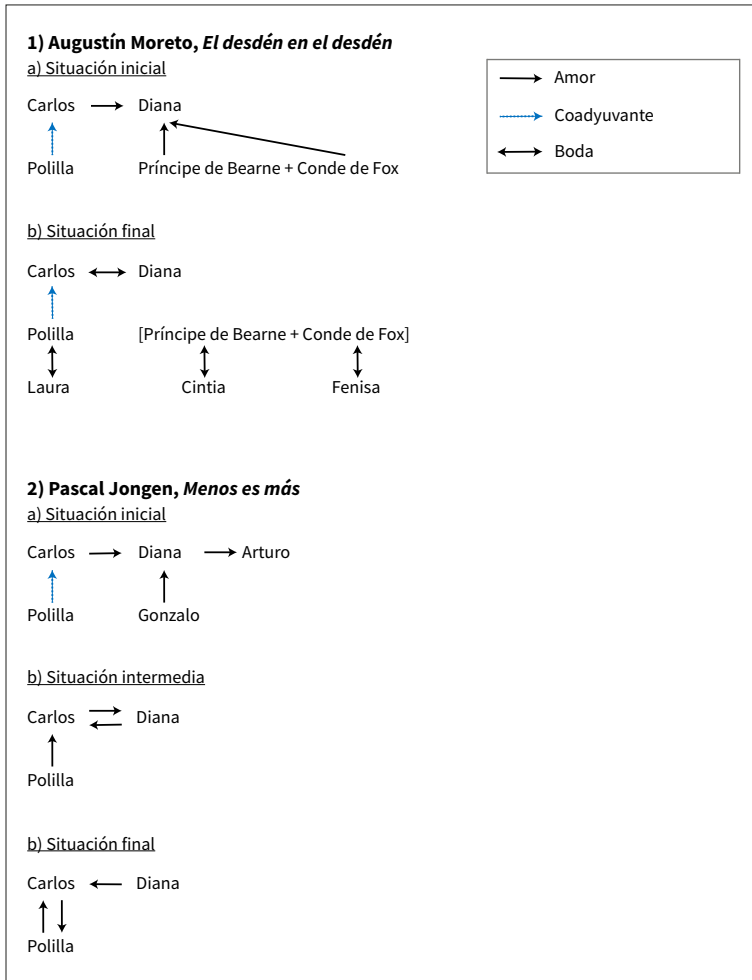
⁶ Cito por Lobato 2008a.

la que miraba común
 me pareció peregrina.
 ¡Oh, bajeza del deseo!
 Que aunque sea la codicia
 de más precio lo que alcanza
 que lo que se le retira,
 sólo por la privación
 de más valor lo imagina,
 y da el precio a lo difícil,
 que su mismo ser le quita. (vv. 256-269)

Para conquistar a Diana, el Conde de Urgel decide adoptar con ella la misma estrategia que la dama ha elegido para con sus pretendientes, la esquivez. Así Carlos ‘se desdobra’: por un lado, tenemos al desdenoso fingido (con sus fríos diálogos con Diana); por el otro, tenemos al enamorado real (con sus afligidos diálogos con Polilla), que dice a la propia dama: «Yo, señora, | no sólo querer no quiero, | mas ni quiero ser querido» (vv. 969-971). A la vez, el galán manda a Polilla disfrazado del médico Caniquí como infiltrado en el palacio del Conde de Barcelona.

En *Menos es más*, Carlos se nos presenta secretamente enamorado de Diana, tanto que decide no participar en las pruebas de acceso de la Escuela de Arte Dramático de Madrid a pesar de ir a la capital con Polilla. Es a su ‘amigo’ del alma (nótese que en la película a menudo se usa el masculino) a la que, finalmente, confiesa no querer dejar Sevilla porque está enamorado de Diana. A partir de este momento, la iniciativa la toma Ana/Polilla: el que era gracioso en la comedia de Moreto, en la película se convierte en la amiga de infancia del protagonista. Los dos chicos comparten el amor por el teatro y la promesa de luchar por ver cumplido su sueño de ser actores. Si en la comedia es Carlos el que elabora el plan del desdén para conquistar a Diana y Polilla actúa como fiel ejecutor disfrazado de Caniquí, en la película es Ana que, inspirándose justamente en *El desdén con el desdén*, cuyo texto ha estudiado para la prueba en Madrid, propone usar «el arma del desdén» contra Diana: su esperanza es que, una vez conseguido el amor de la chica, Carlos siga con sus planes de ser actor. Es Ana/Polilla la que le asesora constantemente diciéndole cuándo y cómo hablar con Diana. Sin embargo, cuando finalmente el chico gana su batalla amorosa y corre a contárselo a Polilla, ella rompe a llorar, le confiesa que está enamorada de él desde que eran pequeños y lo intenta besar. Este inesperado giro de la historia representa, sin duda alguna, el clímax de la película, que a partir de ahora se aleja definitivamente del hipotexto moretiano al crear un nuevo triángulo amoroso (Ana quiere a Carlos que quiere a Diana), totalmente inexistente en la comedia, donde los pretendientes rivales del Conde de Urgel, Bearne y Fox, nunca reciben las atenciones de la dama.

Esquema de relaciones entre personajes



¿Por qué los guionistas de *Menos es más* crean el personaje de Ana (la chica enamorada del protagonista, que ya no coincide con el 'amigo' tracista Polilla, reproducción del gracioso moretiano), alterando así las relaciones entre los protagonistas y consecuentemente el enredo, que hasta el momento de la revelación de su amor por Carlos se desarrolla paralelamente al de la comedia? La decisión de operar este cambio radical en la diégesis del texto fílmico se debe, una vez más, a la voluntad de acercar el hipotexto áureo al público juvenil, es decir, al *target* de la película que hemos venido identificando a lo largo de este trabajo. Como hemos apuntado, el público objetivo es el mismo de la serie *Al salir de clase* de la que, de hecho, salen el di-

rector y los actores protagonistas. *Menos es más* abarca el periodo de la adolescencia que coincide con la salida del instituto y, por ende, posterior a la fase retratada en *Al salir de clase*, serie con la que comparte los ingredientes básicos: el amor, la amistad y la aceptación de la identidad personal, aunque en menor medida (García-Muñoz, Fedele 2011). De hecho, el planteamiento de esta segunda parte de la película pone en el centro de la narración el torbellino emocional en el que se ven catapultados Carlos y Ana, y deja definitivamente de lado el material diegético de la comedia, agotado cuando el mismo Carlos y Diana empiezan una relación.

Por un lado, Ana encuentra en su compañero de piso, Mario – que parece secretamente enamorado de ella –, un confidente y un apoyo, que asume la misma función que ella había desempeñado con Carlos, hasta el extremo de que es quien sugiere a Ana que use con su amigo la misma estrategia del desdén que ella le había sugerido para conquistar a Diana. Esta vez, pues, es Ana la que la pone en práctica, ignorando a Carlos, incluso cuando este le comunica que ha cortado con Diana porque se ha dado cuenta de que es a ella a la que quiere de verdad. Por otro lado, el personaje de Ana, tal y como se perfila en esta parte de la historia, ofrece la posibilidad de desarrollar el carácter de Carlos, que hasta el momento de la confesión de la chica ha carecido de iniciativa propia (recordemos que la táctica del desdén en la película es idea de Polilla). De hecho, es a raíz del rechazo de Ana, después del exitoso estreno de *Carmen*, cuando Carlos empieza a deambular por una dormida Sevilla reflexionando sobre sus sentimientos y sus deseos, lo que le llevará, a la mañana siguiente, a renunciar a Diana y a la gira con la obra, y a reconocer su amor por Ana.

En resumidas cuentas: *Menos es más* es una adaptación libre del texto teatral en el que se basa, *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, que, como hemos visto, ofrece el material diegético para la película, y especialmente el recurso del desdén como arma para conseguir lo que no se tiene. El enredo de la obra-marco, por lo menos en la primera parte, es especular al del hipotexto, la obra enmarcada, que se actualiza: el Carlos de la película adopta el desdén para conquistar a Diana, como hace el de la comedia. A pesar de las numerosas coincidencias, el texto fílmico también presenta unos cambios tan significativos como el que afecta al personaje de Polilla, transformado en una joven, Ana, enamorada de Carlos. Esta nueva relación ocupa la segunda parte de la película, la que se aleja completamente del texto de partida. Las modificaciones que hemos analizado obedecen a una intención, la de aproximar el texto teatral al público al que se dirige la película, el juvenil. Se explica así el tono melodramático que se va intensificando a lo largo de la obra hasta el clímax de la escena final bajo la lluvia.

Bibliografía

- De Fazio, Debora; Aprile, Marcello (2010). «Glossario». Aprile, Marcello; De Fazio, Debora (a cura di), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*. Galatina: Congedo, 357-407. URL <http://www.osservatorioserietv.it/wp-content/uploads/2016/11/Glossario-Marcello-Debora.pdf> (2019-02-24).
- España, Rafael de (2007). *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- García-Muñoz, Nuria; Fedele, Maddalena (2011). «Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una *teen series*». *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 37(19), 133-40. DOI <https://doi.org/10.3916/c37-2011-03-05>.
- Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele (2001). *Architecture in the 20th Century*. Koln: Taschen.
- Guarinos, Virginia (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla.
- Guarinos, Virginia (2009). «Fenómenos televisivos *teenagers*: prototipias adolescentes en series vistas en España». *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 33(17), 203-11. DOI <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>.
- Helbo, André (1997). *L'adaptation du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- Innocenti, Veronica; Pescatore, Guglielmo (2008). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*. Bologna: Archetipolibri; Gedit Edizioni.
- Lobato, María Luisa (ed.) (2008a). «Agustín Moreto: *El desdén, con el desdén*». Lobato, María Luisa (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte*, vol. 1. Kassel: Reichenberger, 397-580.
- Lobato, María Luisa (2008b). «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro: acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias». Lobato, María Luisa; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds), *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 15-38. DOI <https://doi.org/10.31819/9783964566058-002>.
- Lobato, María Luisa (2015). «Moreto y la comedia palatina», en Zugasti, Miguel (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, núm. monogr., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 209-30.
- Martínez Fernández, José (2011). «Literatura y cine». Martínez, Isabel; Alonso González, Pablo (coords), *Del papel a la imagen*. León: Universidad de León; Fundación Ciudad de Astorga, 37-51.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Bowie, Antonio (2004). «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial». *Arbor*, 177(699-700), 573-94. DOI <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.596>.
- Pérez Bowie, Antonio (2010). «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología». *Signa*, 19, 35-62. URL <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6227/5960> (2018-12-27).
- Romera Castillo, José (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Sánchez Noriega, José Luis (2001). «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente». *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 17, 65-69. DOI <https://doi.org/10.3916/c17-2001-09>.
- Trecca, Simone (2010). «Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España». *Signa*, 19, 13-34. URL <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6226/5959> (2018-12-27).
- Zugasti, Miguel (2015). «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en Zugasti, Miguel (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, núm. monogr., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 65-102.