

EL ALCALDE DE ZALAMEA DE CALDERÓN Y SU VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DE 1914

Juan Manuel Escudero Baztán¹

Universidad de La Rioja

Resumen: *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca es una de las obras dramáticas más importantes de la literatura española del siglo XVII. Forma parte de las diez comedias indiscutibles del canon español de teatro barroco. De esta manera, a lo largo de casi cuatrocientos años ha contado con numerosas versiones tanto literarias como cinematográficas. En este trabajo se estudia la primera versión del cine español de la obra calderoniana, dirigida por Adrià Gual y Juan Solá Mestres y producida por *Barcinógrafo* unos años antes de la época dorada del cine mudo. Fue estrenada el 13 de diciembre de 1914 en el Gran Teatro de Madrid y contó con los siguientes actores: Enric Jiménez, Joaquín Carrasco, J. Munt Rosés, Manuel Dirvent, Pío Daví, Avelino Galcerán, Ramona y María Mestre en los papeles femeninos. Este *Alcalde de Zalamea* fue la primera de las ocho producciones que Gual dirigió para la productora, todas ellas adaptaciones literarias caracterizadas por un esmerado cuidado formal, tanto en la adaptación literaria como en el montaje final, donde sobresalía el trabajo detrás de la cámara de Solá Mestres, el trabajo de postproducción llevado a cabo por Alfredo Fontanals y las excelentes dotes actorales de Enric Jiménez en el Pedro Crespo.



Palabras clave: *El alcalde de Zalamea*, Calderón de la Barca, versión cinematográfica, 1914, cine mudo, Adrià Gual.

Abstract: *El alcalde de Zalamea* of Calderón de la Barca is one of the most important dramatic works in the 17th century Spanish literature. It is part of the ten indisputable comedies of the Spanish canon of baroque theater. In this way, over almost four hundred years it has had numerous literary and cinematographic versions. This paper studies the first version of Spanish cinema of the calderonian work, directed by Adrià Gual and Juan Solá Mestres and produced by *Barcinógrafo* a few years

1 TEMT. Teatro Español desde la Modernidad Temprana.

los personajes protagonistas — y la consiguiente reducción del conflicto, con una equiparación en la presencia tanto del elemento militar como civil— y por otro, la necesidad de dotar a la obra de una significación universalista a partir del desarrollo del concepto del honor y de la dialéctica de confrontar dos posturas que parecen enfrentadas, pero que recorren caminos muy semejantes.

Escribió así Calderón su *Alcalde de Zalamea* con un resultado que seguramente no le pareció del todo convincente. Y lo sostengo con la intuición poco fundamentada del que cree ver que el dramaturgo mantuvo durante toda su vida un cierto frío distanciamiento con la comedia, pues esta no apareció en ninguna de las cuatro primeras partes que se publicaron con mayor o menor participación del autor. Es una obra que está muy lejos de haber sido elegida, por ejemplo, entre esas doce primeras, mimadas por el autor, que escoge para su *Primera parte* con el único fin de avalar su derecho a traspasar el umbral hacia la gloria literaria. No es, por ejemplo, nada comparable al texto de su *Vida es sueño*. Este *Alcalde* transitó durante años los oscuros caminos destinados a las obras marginadas, publicado por primera vez fuera de España, en Lisboa, lejos del control del autor y seguramente a partir de un texto no muy cercano a la voluntad escrituraria del dramaturgo. La comedia en sí misma no cobró la dignidad necesaria hasta su publicación por Vera Tassis en la *Séptima parte de comedias*, a través de un texto que debe mucho a la mano del editor y que, entre otras alteraciones, cambia el título y su consiguiente enfoque interpretativo. En efecto, el paso de *El garrote más bien dado* a *El alcalde de Zalamea* supuso el desplazamiento significativo hacia la figura del personaje principal y abrió el camino a una revalorización (no en vida del autor) que ha ido impregnando la comedia de una presencia y un significado mítico, siendo hoy día, junto a *La vida es sueño*, una de sus obras más conocida. Sin duda, algo tuvo que ver con estos misterios hermenéuticos la decisión veratassiana de cambiar el título de la comedia.

una estructura admirable por su equilibrio. Concibió de esta manera el dramaturgo un armazón de pura estrategia militar, que se corresponde exactamente con un esquema muy conocido de comedia de cerco, donde la fatalidad asalta al espectador en el instante preciso en que uno de los mecanismos de contención falla y se precipita la tragedia, como así ocurre cuando la ausencia forzosa de don Lope de Figueroa anuncia en la comedia el momento de la indefensión y el éxito clamoroso del asedio. Pero incluso, esta dinámica de equilibrio casi matemático entre situaciones parejas en cada una de las tres jornadas se complementa también con la división exacta en la comedia de la presencia y protagonismo del estamento civil de los villanos y el estamento militar. Es la contraposición de dos mundos enfrentados, pero condenados a servirse mutuamente por la ya obsoleta ley medieval de los tres estados, con el agravante, en este caso, de la abusiva actuación del estamento militar y la extorsión ejercida sin miramientos sobre el pueblo llano. Pero la confrontación va más allá y establece injusticias legalistas entre la jurisdicción civil y la militar, que olvidan muy a menudo, como se recuerda al final de la comedia, que ambas forman parte de un mismo cuerpo místico de la justicia donde la cabeza es el rey, a quien el resto de miembros corporales quedan siempre supeditados. Pero Calderón sometió todavía más su texto a una torsión mayor, y buscó un enfoque eminentemente trágico a través de la inmolación secular de una víctima inocente de vida ejemplar como Isabel, hija de Pedro Crespo. Y quiso explorar algo que abunda poco en su obra: la aplicación de la estructura fundamental de sus dramas de honor en el seno de una familia, que era, por supuesto, otro de los posibles campos de aplicación dramática de su casuística. Por tanto, *El alcalde de Zalamea* está construido como un drama de honor no conyugal, desarrollado en el seno de una familia de ricos villanos. Todos los datos adyacentes en este sentido son fundamentales para la forja de un personaje como Pedro Crespo, tan rico en matices como complejo en su comportamiento, porque era fundamental argumentar

el cine, como arte de nuevo cuño, vio claras posibilidades de adaptación y de traducción de la palabra a una estética eminentemente visual de los títulos más emblemáticos del teatro aurisecular español².

Se conocen cuatro adaptaciones cinematográficas³ de *El Alcalde de Zalamea*, amén de otras dos iniciativas que no llegaron a buen puerto por culpa de la censura franquista⁴.

La primera, por orden cronológico, objeto de este trabajo, es la versión de 1914 y corresponde al período del cine mudo.

La segunda adaptación fue dirigida por José Gutiérrez Maesso en 1954 con una visión más libre del honor y de la justicia en la obra, donde prevalece un tratamiento más profundo a favor de los campesinos en detrimento de la casta militar. El posicionamiento ideológico guarda cierta relación con el tópico de la alabanza de aldea y menosprecio de corte, además de señalar con precisión las diferencias entre víctimas y verdugos. La adaptación de Gutiérrez Maesso sigue la línea argumental de su modelo dramático, con pequeños cambios relativos a la presencia de Don Mendo y Nuño, que abren la obra, o la escena final en la Crespo menciona explícitamente su soledad al destruirse su núcleo familiar más cercano (final muy parecido al que se registraba en la reescritura dramática decimonónica de Adelardo López de Ayala⁵).

61

2 Para más detalles, ver Heras, 2020.

3 Han estudiado estas adaptaciones Emilova Angelova, 2020, y, sobre todo, Gómez y Parejo, 2020. En realidad, el trabajo de Emilova Angelova es una paráfrasis de algunas de las ideas que Gómez y Parejo exponen en su estudio.

4 Hubo por lo menos otros dos intentos de llevar al cine la obra calderoniana en 1950 por parte de las productoras CIFESA y Roptence, pero la censura franquista se encargó de anular ambos proyectos.

5 Ver para esta versión decimonónica, Escudero Baztán, 2021, en prensa.

sarrollo del esquema del honor y con las consecuencias de una restitución imperfecta de la situación inicial con que principia la tragedia.

La cuarta adaptación titulada *La leyenda del alcalde de Zalamea* fue llevada a cabo por Mario Camus en 1973⁷. Esta adaptación mezcla el texto de Calderón con el atribuido a Lope de Vega (posteriormente sin ningún fundamento adscrito a Andrés de Claramonte; ni Lope es su autor, ni tampoco Claramonte, pese a los encorajinados esfuerzos de algún crítico extraviado). La obra presenta, como sus modelos dramáticos, un conflicto generado por la contraposición de dos formas de entender el honor como bien social – y característico de las clases privilegiadas – y el honor como patrimonio del alma, defendido por Crespo, y alejado, por tanto, de su consideración social⁸. La adaptación de Mario Camus está «basada en las obras de Calderón de la Barca y Lope de Vega» (en palabras del propio director), con guion de Antonio Drove Shaw. La mezcla de ambos textos supone cambios sustanciales con respecto a la obra calderoniana, tanto por la mixtura de escenas de ambas obras como por la intromisión de escenas y personaje inéditos en ambos modelos. El primer cambio notable reside en la aparición de un ciego y su lazarillo (una niña). El ciego se convierte en narrador de los acontecimientos a través de sus canciones. La primera escena sitúa al espectador frente a la llegada de Lope de Figueroa con sus soldados para liberar a los presos. Ante la negativa del alcalde, llama a su ejército para arrasar Zalamea, lo que finalmente no hace por la aparición del rey. En ese instante, la película realiza un salto temporal que traslada al espectador al principio, cuyo proceso es narrado por el ciego: «voy a contarles señores, y aprendedla de memoria, del pueblo de Zalamea una verdadera historia». En la adaptación de Mario Ca-

63

7 Para mayores precisiones, ver Díez Moreno, 2020.

8 Esta dicotomía ya fue establecida por Lewis-Smith, 1992. Para un desarrollo mayor de las implicaciones de estas dos formas de entender el honor, ver Escudero Baztán, 1998, pp. 71 y ss.

sobresalía el trabajo detrás de la cámara de Solá Mestres, el trabajo de postproducción llevado a cabo por Alfredo Fontanals y las excelentes dotes actorales de Enric Jiménez, que hizo un extraordinario papel encarnando la figura de Pedro Crespo. En general, todas las producciones que llevó a cabo Gual, sustituido después por Magí Murià, se caracterizan por un trabajo realizado en exclusiva en exteriores e interiores naturales, huyendo de decorados ficticios y poco realistas, con un preciso estudio previo de la composición de cada escena como lo demuestra un esbozo de *story board* del propio Gual, conservado en la Filmoteca de Catalunya¹¹, metódico trabajo en el terreno de la composición fotográfica y del propio montaje, indicando con anotaciones manuscritas como debían repetirse algunas escenas de la película de acuerdo a sus propios dibujos y con precisas acotaciones sobre la disposición consecutiva de los diferentes planos de cada escena.

Según consta en los archivos de la Filmoteca Española, la película tenía en origen una duración aproximada de unos 50 minutos, rodada en blanco y negro, en formato de 35 mm y con un total de 1028 metros de película. Esta versión, sin embargo, debe haberse perdido; los distintos documentos visuales que se conservan son cuatro copias catalogadas en los fondos de la Filmoteca de media hora de duración donde se señala expresamente el estado fragmentario de la película¹². Las cuatro copias son las siguientes: una copia estándar muda (referencia 50268) en soporte de nitrato y 595 metros de película; un duplicado negativo de imagen (referencia 50269) en soporte de triacetato y 607 metros; una copia de trabajo (referencia 50270) en soporte de triacetato y 607 metros; y una copia estándar muda, co-

65

11 Este *story board* consta de 16 hojas con dibujos e indicaciones hechos a lápiz. Agradezco a los responsables de la Filmoteca de Catalunya el haberme facilitado una copia digital del documento para su consulta. El documento, con poca resolución, puede consultarse en la propia página web de la Filmoteca en la siguiente dirección: <<http://hdl.handle.net/11091/8778>>.

12 La película conservada en la Filmoteca Española puede verse en *youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=_gY4yIb4ARY>.

teatral¹⁵. En general, la narración de la historia, constreñida por las limitaciones propias del cine mudo, necesita de una técnica mixta entre lenguaje verbal y lenguaje fílmico, que se soluciona con la inserción de una serie de intertítulos, con texto en rojo sobre fondo negro, que van resumiendo el desarrollo posterior de cada escena en la película.

El primero lleva la numeración «1-5», que lleva a considerar la ausencia los cuatro primeros, ya que el que inicia la versión conservada: «Y en casa de Pedro Crespo se presentó el sargento anunciándole el alojamiento de su capitán, don Álvaro de Ataíde», parece aludir a un devenir de la acción lejos de ese inicio de llegada inopinada de las tropas a Zalamea. Faltan seguramente en la película escenas relativas a la presencia de la soldadesca, a la impenitente afición a las mujeres del capitán, la distribución de las boletas con los distintos alojamientos, o la presentación de la familia de Crespo. La plasmación visual de este primer intertítulo se fija a través de un plano general del exterior de la casa de Crespo y la llegada del sargento, y finaliza con ambos personajes entrando en el patio. El siguiente intertítulo lleva la numeración 1-6: «Receloso Crespo de albergar militares en su morada a su hija y a su sobrina aconseja que se mantengan ocultas». El plano general del interior del patio de la casa de Crespo sitúa de manera icónica a la izquierda de la escena una escalera que da acceso a un desván o aposento superior donde se esconden ambas mujeres. El intertítulo 1-7 reza: «El sargento entera al capitán de la presencia de una linda muchacha a quien Crespo oculta», que de nuevo sitúa la acción en el exterior de la casa de Crespo, y cuyo diseño escénico se completa con la presencia de Rebolledo; entre los tres determinan simular una reyerta para poder subir a los aposentos donde se esconde la hermosa hija del villano. Así lo resume el intertítulo 1-8: «Los dos con la ayuda de Rebolledo traman una fingida riña para penetrar donde Isabel se esconde». El plano medio de los tres

67

15 Para todo lo relativo a la versión teatral remito a la edición más completa hasta la fecha de Escudero Baztán, 1998.

Las indicaciones del siguiente intertítulo señalan con precisión la estrecha relación entre texto fílmico y el arranque de la segunda jornada de la comedia de Calderón. En términos muy resumidos esta jornada venía a significar los dos intentos llevados a cabo por el capitán en clave de asedio militar para raptar a Isabel: el primero fracasado y el segundo llevado a cabo con éxito por la ausencia de la figura pacificadora de don Lope de Figueroa. El último intertítulo que lleva numeración en la película configura la acción a través de un plano general en el exterior de la hostería donde se alojan el capitán y parte de los soldados. En la escena, sobre un tablado improvisado, baila y canta una atractiva mujer (supuestamente la Chispa) frente a un ruidoso grupo de soldados, entre los que se encuentran el capitán y sus secuaces: «En la hostería albergado, el capitán decide darle una serenata a Isabel» (1-12). A este plano, sigue otro que enfoca solo la conversación que mantiene el capitán con intención de urdir su plan de conquistar a Isabel. Inmediatamente hay un cambio de plano, posterior a un nuevo interludio textual que narra un contraste de ambiente y de tempo en la narración de la acción: «Don Lope y Crespo se avienen a maravilla... y mientras escancian el añejo vino de Zalamea, y al escuchar los primeros acordes de la serenata, Juan les revela su vocación de soldado». A partir de este momento, la narración fílmica impone un criterio de estilización de la acción y de economía narrativa que cambia un tanto los hilos argumentales precisos de la obra teatral. En ella eran los propios don Lope de Figueroa y Pedro Crespo los que acuchillaban a los alborotadores, siendo reprendido de forma expeditiva el capitán por su superior, urgiendo de paso a los soldados que preparasen su marcha de Zalamea. En la película, un plano general a las afueras de la casa de Crespo lleva ante el espectador un enfrentamiento entre soldados y villanos anónimos, cansados de las tropelías y desafueros de la soldadesca: «Los paisanos, indignados por los abusos de la soldadesca, aconsejan [*sic*] a los que dan la serenata, por cuyos abusos y altercados mandó don Lope el inmediato desaloje de

la acción desesperada de Crespo («Y el padre se lanzó loco en persecución del capitán»), que coincide con el final de la segunda jornada en la pieza teatral y que en la versión cinematográfica se ilustra a través de una persecución por un supuesto laberinto de intrincadas escaleras por las calles de Zalamea hacia el exterior (recuérdese que en Calderón los asaltantes huyen con su presa hacia un despoblado, agravante, conforme a derecho, del delito de violación que cometen).

A partir de aquí se produce un salto abrupto, en el que es perceptible que faltan algunos fragmentos de película, pues sin mayores explicaciones el siguiente intertítulo que aparece en pantalla apunta al capitán herido y llevado de vuelta al lugar por sus cómplices («Ya cerca del pueblo van los dos soldados conduciendo a su capitán herido para asistirlo y ocultarlo en la primera casa que encuentran»). Nada señala en la acción la causa de la herida del capitán y la conexión entre esta acción y las inmediatamente anteriores es demasiado abrupta: del violento rapto se pasa sin mayores transiciones al regreso del militar malherido. De igual modo ocurre con el texto siguiente: «Por fin Crespo y su hija fueron sorprendidos en el preciso momento que en ella se ocultaban», falta en el desarrollo de la acción el lastimoso encuentro de Crespo con su hija, y el gesto humanitario del padre que perdona a su hija, pues es una víctima inocente de la libidinosa crueldad de sus atacantes. De todas formas, el intertítulo es un tanto incongruente, pues semánticamente no parece tener mucho sentido. A diferencia de la obra teatral en que Crespo e Isabel regresan al pueblo con la intención de salvaguardar la vida de Juan, que ha herido gravemente al capitán, aquí, como se señala a continuación, Crespo ha regresado con la única motivación de vengar el delito del noble militar. Ese es el verdadero móvil que propicia el regreso de Crespo, cuya acción de venganza se ve interrumpida por un hecho fortuito que cambia todo a partir de ese momento: «Y cuando Crespo en su furor intentaba derribar la puerta, el escribano,

el más efectista, es el bien trabado discurso persuasivo de Crespo como padre y como alcalde, en un intento de remediar un conflicto de manera pacífica sin acudir al castigo ejemplar del reo. Esta acción fundamental en el transcurso de la acción se narra visualmente a través de varios planos generales correlativos que hacen referencia tanto al interior como al interior de la casa donde se refugia el capitán. Al plano interior («Maldecía el capitán su suerte en tanto que Pedro Crespo con sus alguaciles llega donde esconde») le sucede la llegada de los alguaciles a la entrada, y la escena siguiente donde en el interior de la vivienda Crespo intenta convencer al militar de que subsane su delito por las buenas. Así se lo pide como padre, dejando icónicamente a un lado la vara de alcalde, para retomarla después con energía ante la negativa de este, sellando de paso su sentencia de muerte: «En su presencia, primero como padre, le suplica que le devuelva su honor; mas, no viendo atendidas sus súplicas, como alcalde manda prenderle y jura ahorcarle». La suerte del capitán está echada y los alguaciles se lo llevan prisionero a las dependencias del Concejo. Como ocurre en el texto fuente, la prisión del capitán llega a oídos de la milicia que decide retornar a Zalamea para rescatar a su mando. La confrontación adquiere un tono mucho más virulento, ya no afecta a un individuo y su familia, sino que engloba a todos los vecinos de Zalamea. Los atacantes, en este caso todos los soldados que marchaban hacia Portugal, se disponen a incendiar toda la localidad. Un plano general de los soldados provocando un incendio delante de una casa resume visualmente el texto proyectado sobre la pantalla («Enterados de lo acaecido, los militares se hacen de nuevo sobre Zalamea para liberar a su capitán y vengar su prisión»). La necesidad de un pacificador a la altura de las circunstancias (ya no sirve la autoridad de don Lope de Figueroa) exige la presencia de una figura de mayor envergadura que solo puede encarnar el rey Felipe II, que, de nuevo por azar, pasa cerca del pueblo camino de Portugal («Entretanto, de paso para Portugal, llega a Zalamea el rey don Felipe II»). La confrontación, plasmada en un plano

técnica mixta de imagen y texto para ser leído, donde este se convierte en columna vertebral de la narración y la imagen propicia un desarrollo mucho más detallista, y verisimilitud en este caso, a partir de la localización de interiores y exteriores reales. Sobre este procedimiento de alternancia de planos verbales y visuales, construye Gual una versión cinematográfica que sigue de manera fiel al modelo calderoniano, resaltando, de paso, las virtudes escénicas y plásticas de la obra del genial dramaturgo madrileño, que no pasaron inadvertidas para el avezado productor catalán.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, José María de, «El alcalde de Zalamea: ¿venganza o justicia?», *Estudios filológicos*, 7, 1971, pp. 119-132.
- AYLWARD, Edward T., «El cruce de los temas de honor y justicia en *El alcalde de Zalamea* de Calderón: un choque de motivos estéticos y prácticos», *Bulletin of the Comediantes*, 39, 1987, pp. 243-257.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, «El alcalde de Zalamea». Edición crítica de las dos versiones, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- DÍEZ MORENO, Iván, «Valoración crítica de El alcalde de Zalamea» (1973), de Mario Camus», *Quaderns de cine*, 16, 2020, pp. 31-37.
- EMILOVA ANGELOVA, Stela, «Las adaptaciones cinematográficas de *El alcalde de Zalamea*», *Quaderns de cine*, 16, 2020, pp. 23-25.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, «El alcalde de Zalamea». Edición crítica de las dos versiones, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998, pp. 7-150.
- «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 115-135.
 - «La construcción del mito del buen militar. Historia y funcionalidad dramática en don Lope de Figueroa»,