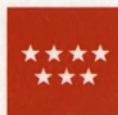


REINFORCED CONCRETE



EL MADRID DE FELIPE IV

*ANÁLISIS LITERARIO Y FÍLMICO
DE
CRÓNICA DEL REY PASMADO*



Comunidad de Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

Dirección General de Educación





Ref. : 752



El Madrid de Felipe IV

Análisis literario y fílmico de
Crónica del Rey pasmado

Miguel Ángel Valverde Hernández
Rafael Gómez Alonso

Madrid, 1997



Comunidad de Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

Dirección General de Educación



Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

Este trabajo ha obtenido un Primer Premio en el IV Certamen de Materiales Curriculares adaptados a la Comunidad de Madrid, convocado por la Consejería de Educación y Cultura en 1996.

Coordinación Técnica

**Carmen Galán Fernández
Pedro L. López Algora**

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/edupubli

edupubli@madrid.org

COLECCIÓN: MATERIALES CURRICULARES. SERIE PREMIOS, nº 6
© Consejería de Educación y Cultura. Dirección General de Educación.

Tirada: 2.000 ejemplares
Coste unitario: 300 pesetas
Edición: 12/97

Depósito legal: M. 2.237-1998
Imprime: Imprenta de la Comunidad de Madrid

ÍNDICE

	pág.
PRESENTACIÓN	7
INTRODUCCIÓN	9
1. ORIENTACIONES DIDÁCTICAS	11
1.1. Propuesta globalizadora	13
1.2. Propuesta concreta	14
2. MATERIALES PARA EL PROFESORADO	21
2.1. Análisis narrativo	23
2.2. Aspectos técnicos de la película	69
2.3. Diferencias entre novela y película	82
2.4. Tablas de evaluación	89
3. MATERIALES PARA EL ALUMNADO	95
3.1. Actividades para la unidad didáctica	97
3.2. Otras propuestas de actividades	101
3.3. Glosario	108
3.4. Anexos	113
4. BIBLIOGRAFÍA	123
4.1. Análisis literario	125
4.2. Contenidos históricos	125
4.3. Arte	126
4.4. Materiales didácticos	126
4.5. Análisis fílmico	126

PRESENTACIÓN

La Consejería de Educación y Cultura tiene entre sus objetivos contribuir a la mejora de la calidad de la enseñanza en nuestra Comunidad. Ofrecer al alumnado de nuestra región material que favorezca el acercamiento a su entorno cultural es uno de los medios para lograr ese objetivo. También, proporcionar al profesorado modelos de programación y materiales didácticos. Esos son los fundamentos del Certamen de Materiales Curriculares, convocado anualmente por la Consejería de Educación y Cultura.

En esta ocasión presentamos uno de los primeros premios del IV Certamen, “El Madrid de Felipe IV”. Es un trabajo que combina el análisis literario y el visual de la obra de Gonzalo Torrente Ballester “Crónica del Rey pasmado”, llevada al cine por Imanol Uribe con el título de “El Rey pasmado”.

La utilización del cine no sólo como mero apoyo, sino como objeto de estudio en sí mismo, es uno de los puntos de partida de este material. El otro es la consideración de que, en nuestros días, el cine acumula y refleja una herencia cultural compartida también por la literatura. Importa mucho comprender que cine y literatura parten de un mismo legado, aunque de él ofrezcan distintas percepciones; importa entender el valor del cine como medio de transmisión cultural. Esta es la novedad fundamental de este trabajo.

“El Madrid de Felipe IV” consta de cuatro partes: didáctica, material para el profesorado, materiales para el alumno y bibliografía. La primera parte fundamenta el carácter globalizador de su enfoque y detalla su propuesta didáctica, desde objetivos y contenidos hasta evaluación y recursos. El material para el profesorado ofrece un análisis del relato y un estudio pormenorizado de los aspectos técnicos de la película; con especial interés, se detiene en las diferencias entre novela y película, sin olvidar el apoyo didáctico mediante unas completas tablas de evaluación. Completa el trabajo una bibliografía sobre los aspectos literarios, históricos, artísticos y didácticos del tema.

Que esta publicación sirva de pauta y modelo para otros posibles trabajos, es nuestra intención. Que fomente la tarea investigadora de todos, profesores y alumnos, nuestro deseo.

Gustavo Villapalos Salas

Consejero de Educación y Cultura

INTRODUCCIÓN

La reforma educativa plantea la utilización del cine no como un simple apoyo en la adquisición de conocimientos, sino como estudio de la materia cinematográfica en sí misma, tratada a través de otras áreas concretas del currículo. Éste es el espíritu que anima nuestro trabajo, puesto que pensamos que en el cine se acumula toda una herencia cultural que no es privativa únicamente de la literatura.

El trabajo que presentamos a continuación parte de tres objetivos generales:

- 1) Encontrar relaciones directas entre sistemas de comunicación verbal y no verbal (sirviéndonos del soporte filmico) y sus aplicaciones en el aula.
- 2) Facilitar al alumno el acercamiento a la literatura española a través de un enfoque que pretendemos novedoso, atractivo y cercano a él, pero sin olvidar el valor en sí mismo del cine como medio de transmisión de pensamiento y poseedor de unas técnicas específicas.
- 3) Fomentar en el alumno el interés por el conocimiento histórico y cultural de su Comunidad, en especial, de su capital, que les permitiera una mayor cercanía y sentido de integración.

La finalidad esencial de nuestra guía es servir como material de apoyo para el profesor y lo dividimos en cuatro grandes apartados:

- 1) Orientaciones didácticas:

En él se muestran las aplicaciones del trabajo en el aula a través de dos tipos de propuestas:

- Globalizadora: en la que se repasan propuestas de aplicación general en diferentes asignaturas.
- Concreta: se especifica y programa en este apartado una unidad didáctica concreta que abarcará un trimestre.

Junto a estas propuestas reseñamos la temporalización, metodología, los recursos y las formas de evaluación.

- 2) Materiales para el profesorado:

Dividimos, a su vez, este apartado en cuatro grandes bloques:

- Análisis narrativo:

Desarrollamos en él todos los elementos fundamentales en una novela aplicados a la obra objeto de estudio.

- Aspectos técnicos de la película:

Analizamos el filme desde un punto de vista puramente técnico, aunque siempre teniendo en cuenta los elementos más concomitantes con la técnica narrativa.

- Diferencias entre novela y película:
Mostramos en él las diferentes formas de tratamiento en ambos soportes de los elementos fundamentales.
- Tablas de evaluación:
Presentamos en este apartado diversas tablas de utilidad para la evaluación del proceso.

3) Materiales para el alumnado:

- Actividades para la unidad didáctica concreta:
En éste aportamos una propuesta específica para la temporalización prevista en el primer apartado. Se plantean en él actividades de inicio, de consolidación y finales.
- Otras propuestas de actividades:
La aplicación del trabajo en el aula nunca podrá ser exactamente la misma en diferentes centros de enseñanza, pues influirá el tipo de alumnado, el entorno sociocultural, etc. Con ella el profesor podrá atender a la diversidad.
- Glosario:
Además de precisar términos propios del momento, nos detenemos en explicar, brevemente, los conceptos indispensables que los alumnos deben manejar para realizar un pequeño análisis fílmico.
- Anexos:
Presentamos en este apartado unos cuadros de anotaciones y las tablas de autoevaluación y evaluación de recursos.

4) Bibliografía:

Dirigida a alumnos y profesores, con especificación de los diferentes ámbitos, literario, fílmico, artístico, histórico y didáctico.

Por último, resulta imprescindible aclarar que nuestra propuesta es eso únicamente, una propuesta que el profesor debería adecuar tanto en profundidad de contenidos, como en grados de complejidad respecto a las actividades, atendiendo, desde un primer momento, a la diversidad en el aula.

ORIENTACIONES DIDÁCTICAS

1. ORIENTACIONES DIDÁCTICAS

El análisis de la novela y de la película debe ser realizado fundamentalmente por estudiantes de 1º y 2º de Bachillerato, aunque, lógicamente, el nivel de profundización en ambos casos será muy diferente. En el primer caso se deberá incidir más sobre conceptos genéricos, aplicándolos someramente en el análisis textual y el fílmico, mientras que en el segundo caso se contará ya con los conocimientos básicos adquiridos en el curso anterior sobre análisis fílmico y literario y, por tanto, podrán realizar actividades que conlleven un mayor grado de complejidad. Por otra parte, esta gradación en la adquisición de la materia les permitirá generar sus propios textos y soportes fílmicos en segundo curso con cierto rigor.

Las propuestas que hacemos a continuación son de dos tipos (sin olvidar en ningún momento la clara interdisciplinariedad de la materia elegida y su posible y constante relación con temas madrileños):

- 1) Propuestas que suponen un marco general del que el profesor hará un uso específico según el nivel educativo, criterio y área en las que lo aplique. Se plantean únicamente como una referencia orientadora sobre las diferentes posibilidades de enmarcar nuestro trabajo en el Bachillerato.
- 2) Una propuesta concreta y aplicable en la asignatura de Lengua castellana y Literatura. Se desarrollaría sería en el apartado de “Texto literario” y, más concretamente, en “La narración”.

Asimismo, el análisis de contenidos a los que asociamos nuestra propuesta de trabajo aparece en el Real Decreto 1178/1992 de 2 de octubre, en donde se establecen las enseñanzas mínimas del Bachillerato y se mencionan unos “núcleos temáticos” y “objetivos generales”.

1.1. Propuesta globalizadora

Presentamos aquí únicamente las asignaturas y contenidos en los que el profesor puede servirse de nuestro trabajo, del propio texto de Torrente y de la película, como material de apoyo sobre el que basar algunos temas del currículo de su asignatura.

No entraremos, por tanto, en la división de objetivos operativos y contenidos (conceptuales, procedimentales y actitudinales), pues, en cualquier caso, dependerían de la programación concreta de cada asignatura y profesor.

La tabla que mostramos a continuación muestra las dos asignaturas fundamentales y los contenidos genéricos donde puede ser aplicado:

ASIGNATURAS	CONTENIDOS
<ul style="list-style-type: none"> • Lengua Castellana y Literatura (materia común) 	<ul style="list-style-type: none"> • La variedad de los discursos. • Los discursos en los procesos de aprendizaje. • El discurso literario. • Transformaciones históricas de las formas literarias. La narrativa. • La reflexión sobre la lengua.
<ul style="list-style-type: none"> • Comunicación Audiovisual (materia optativa para todas las modalidades). 	<ul style="list-style-type: none"> • Las tecnologías audiovisuales. • Nuevos desarrollos tecnológicos. • La comunicación audiovisual. • Los lenguajes audiovisuales. • Tecnologías audiovisuales y realidad.

No obstante existen otras materias e incluso niveles educativos donde puede ponerse en práctica la Guía, tal y como se muestra en la tabla siguiente:

TIPO DE MATERIA Y NIVEL EDUCATIVO	MATERIA
<ul style="list-style-type: none"> • Materias comunes. 	<ul style="list-style-type: none"> • Historia de España (2º).
<ul style="list-style-type: none"> • Materias de Modalidades. 	<ul style="list-style-type: none"> • Artes, en la asignatura de <i>Imagen</i>, (2º).
<ul style="list-style-type: none"> • Materias Optativas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Humanidades y Ciencias Sociales.
<ul style="list-style-type: none"> • Educación Secundaria para Personas Adultas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Campo de la Comunicación (especialmente en el 4º módulo, optativo, del cine). • Campo de sociedad.

1.2. Propuesta concreta

1.2.1. Objetivos generales

- Expresarse oralmente y por escrito mediante discursos coherentes, correctos, creativos y adecuados a las diversas situaciones de comunicación y a las diferentes finalidades comunicativas.
- Utilizar y valorar el lenguaje oral y escrito como medio eficaz para la comunicación interpersonal, para la adquisición de nuevos aprendizajes, para la comprensión y análisis de la realidad y para la organización racional de la acción.
- Reflexionar sobre los distintos componentes de la lengua (morfosintáctico, fonológico, léxico, semántico y textual) y sobre el propio uso, empleando en esta tarea los conceptos y procedimientos adecuados. Analizar y corregir –con interés y cuidado–, a partir de dicha reflexión, las producciones lingüísticas propias.
- Interpretar y valorar críticamente obras literarias, identificando los elementos que las configuran como tales, descubriendo en ellas el uso creativo de la lengua, relacionándolas con una tradición cultural y reconociendo las condiciones sociales de su producción y recepción.

- Conocer en términos generales las principales etapas en la evolución de la literatura española y saber localizar y utilizar de forma crítica las fuentes bibliográficas adecuadas para el estudio de la literatura.
- Explicar las peculiaridades de un texto literario, poniendo de manifiesto la naturaleza de su estilo.
- Adoptar una actitud abierta y curiosa ante cualquier manifestación literaria.
- Apreciar la literatura como proyección personal del ser humano, como instrumento para la comprensión de la realidad y como reflejo de la sensibilidad colectiva.

1.2.2. *Objetivos específicos*

- Analizar y comentar la novela *Crónica del Rey pasmado* en relación con el filme *El Rey Pasmado*.
- Reconocer todos los elementos propios de la narración a través del texto elegido.
- Producir textos narrativos en los que se utilicen los procedimientos más habituales.
- Estudiar los diferentes temas y sus tipos en ambos soportes.
- Explorar y comentar los mecanismos lingüísticos de los que se sirven el autor y director en sus correspondientes soportes.
- Crear soportes filmicos por parte de los alumnos donde se expliciten y puedan exponer los diferentes recursos de que se sirve el cine para narrar.
- Utilizar los recursos expresivos (entonación, pausas, énfasis, etcétera) adecuados a las características del texto en la lectura en voz alta de determinados fragmentos.
- Adquirir práctica en la consulta de fuentes de documentación de diferentes soportes para la realización de tareas concretas.

1.2.3. *Contenidos*

Conceptuales

- La narración y sus géneros.
- La narración literaria y filmica: afinidades y diferencias.
- La estructura narrativa.: espacio, tiempo y punto de vista.
- Acciones, personajes y ambientes.
- Temática de la narración.
- Lenguaje y estilo de la narración: procedimientos más usuales.
- Técnicas narrativas.
- El Barroco madrileño: sociedad, cultura, política y economía.

Procedimentales

- Realizar análisis y comentarios filmicos y literarios.
- Producción de textos narrativos como ejemplificación de la parte teórica.
- Crear textos en los que se evidencien las características propias del momento histórico con el que se encontrarán en la obra: el Barroco madrileño.

- Utilización de todos los recursos de documentación.
- Realización de materiales audiovisuales.

Actitudinales

- Valoración positiva de las interrelaciones entre literatura, cine y sociedad.
- Actitud crítica ante el contenido ideológico de las obras literarias.
- Interpretación y valoración de la obra escrita y del filme respecto a su calidad estética.
- Interés y valoración del trabajo en grupo.
- Valoración de la lengua como elemento transmisor de cultura y cambios sociales.
- Actitud positiva ante conductas tolerantes y de convivencia.

1.2.4. Temporalización

El desarrollo temporal aplicable a esta unidad didáctica concreta será de veintiuna sesiones, que no han de ser consecutivas (hay que tener en cuenta la realización de la fase indagativa por parte del alumno).

En la tabla siguiente mostramos la temporalización detallada y las diferentes actividades a realizar en cada momento:

FASES	SESIONES	REALIZACIONES CONCRETAS
Fase previa (expositiva)	1	<ul style="list-style-type: none"> • Introducción. • Anuncio de las lecturas. • Explicación de la metodología.
		<ul style="list-style-type: none"> • Entrega de la documentación. • Cuadro de anotaciones. • Propuesta de actividades. • Bibliografía.
	1	<ul style="list-style-type: none"> • Breve exposición, por parte del profesor, de los principales elementos narrativos. • Evaluación inicial a través del debate.
Fase indagativa por parte del alumno		<ul style="list-style-type: none"> • Lectura de la obra. • Realización de los cuadros de anotaciones.
Análisis de la novela	3	• Realización de las actividades de consolidación (ver materiales para los alumnos).
	2	• Exposiciones y debates sobre las actividades de consolidación.
Análisis del filme	2	<ul style="list-style-type: none"> • Breve exposición, por parte del profesor, de las principales técnicas cinematográficas (a través del Glosario filmico entregado a los alumnos). • Visionado de la película. • Utilización de los Cuadros de anotaciones durante el visionado de la película.
		3
	2	• Exposiciones y debates sobre las actividades de consolidación.
Análisis comparativo	2	• Realización de las actividades finales.
	2	• Exposiciones y debates entre los diferentes grupos sobre las actividades finales.
Actividades fuera del aula	1	• Puesta en práctica de la Guía turístico-cultural del Madrid de los Austrias.
Actividades técnicas	1	• Presentación y exposición de trabajos técnicos realizados (fotografías, filmaciones, murales, etc).
Evaluación	1	• Evaluación de la actividad por parte de los alumnos (en Materiales para el alumnado).

No se debe olvidar la clara interdisciplinariedad de la propuesta de trabajo y , por lo tanto, sería conveniente que la programación de las actividades en el área de Lengua y Literatura fuera en paralelo con la programación de otras asignaturas del currículo. Estas asignaturas serían:

- Materias comunes:
 - Historia.
- Modalidad de Artes:
 - Historia del Arte.
 - Imagen.
 - Técnicas de Expresión Gráfico-plástica.
- Modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales.
 - Historia del Arte.

Con ello el alumno obtendrá una mayor visión de conjunto respecto a la materia a estudiar.

Para conseguir esta relación entre asignatura y la profundización en la relación entre alumno y su entorno, se debería llevar a cabo la actividad preparada por los alumnos en la que crearán una guía madrileña cultural del Madrid de los Austrias.

1.2.5. Metodología

Se alternará la metodología expositiva, por parte del profesor, con la metodología indagativa, que llevará a cabo el alumno. En esta metodología expositiva no se descarta la participación del alumnado en su proceso, sino que se fomentará su integración. Además, lo fundamental en todo el proceso será la parte indagativa del alumno, pues logrará conseguir los objetivos propuestos a través de su propia investigación.

1.2.6. Recursos

La obtención de los resultados positivos en este trabajo exige una serie de recursos que permitan desarrollarla adecuadamente. Citamos, a continuación, algunos de los que deben disponer tanto alumnos como profesores:

- Profesor:
 - La presente guía fílmico-literaria.
 - La edición de *El Rey pasmado* de Torrente Ballester y el filme correspondiente de Imanol Uribe.
 - Bibliografía final.
 - Tabla de anecdotario¹.
 - Tabla de valoración del trabajo en grupo.
 - Cuestionario de evaluación de recursos.
 - Lista de verificación.
 - Ambientales: sala de audiovisuales, salón de actos, etc.
 - Técnicos: instrumentos audiovisuales con los que cuente el centro y pueda conseguir por medios externos.

¹ Las ejemplificaciones de *Tabla de anecdotario*, de valoración del trabajo en grupos, el cuestionario de evaluación de recursos y la lista de verificación, se muestran en el apartado final de *Materiales para el profesorado*, denominado *Tablas de evaluación*.

- Alumnos:
 - Edición de *El Rey pasmado* de Torrente Ballester y el filme correspondiente de Imanol Uribe.
 - Glosario narrativo.
 - Glosario fílmico.
 - Bibliografía.
 - Cuadros de anotaciones².
 - Actividades.
 - Tabla de autoevaluación (“Escala de valoración del proceso de aprendizaje”).
 - Tabla de evaluación de recursos.
 - Ambientales: sala de audiovisuales, salón de actos, etc.
 - Técnicos: medios técnicos del instituto y todos aquellos que el alumno pueda conseguir. La necesidad de obtención de recursos técnicos por parte del alumno no tiene por qué ser un problema añadido al desarrollo de la actividad, sino que, en muchos casos, puede ser una forma más de implicación en ella.

1.2.7. Evaluación

La evaluación ha de ser llevada a cabo en tres fases:

Inicial

Debemos tener en cuenta los conocimientos previos de los que parten los alumnos en el momento de comenzar el trabajo de aula.

Para ello ya mencionamos en la temporalización la necesidad de dedicar una sesión a esta evaluación inicial (tanto en aspectos fílmicos como narrativos). La forma de llevarla a cabo puede consistir en un debate, a propuesta del profesor, sobre asuntos en los que relacionen y den sus opiniones sobre ambos soportes.

Además, la fase expositiva del profesor debería incluir la participación del alumno, con lo que se ayudaría al proceso de evaluación inicial, permitiendo la observación del grado de interés y motivación de los alumnos hacia la materia.

Procesual

La evaluación procesual debería ir dirigida no sólo hacia los resultados obtenidos en el proceso de aprendizaje del alumno a través de la actividad, sino de la evaluación de ésta por parte del alumno (autoevaluación y expectativas cumplidas o no respecto al trabajo propuesto originalmente) y la evaluación del profesor respecto al proceso de aprendizaje elegido para la actividad.

– *Proceso de aprendizaje:*

- Tabla de anecdotario.
- Protocolos de observación.
- Lista de verificación.

² Los cuadros de anotaciones, tabla de autoevaluación y tabla de evaluación de recursos aparecen en el apartado de *Materiales para el alumnado*.

- Revisión de las “tablas de anotaciones” generadas por los alumnos.
 - Evaluación de los trabajos presentados por escrito:
 - * Conclusiones de los grupos.
 - * Producciones audiovisuales realizadas por los grupos de trabajo.
 - Valoración del uso que se ha hecho de los recursos ambientales y técnicos disponibles. Para ello se cuenta con el cuestionario de evaluación de recursos.
- *Autoevaluación del alumno:*
- Tablas de autoevaluación.
 - Tabla de evaluación de recursos previstos (ambientales y técnicos) y la utilización real llevada a cabo.
- *Evaluación del proceso de aprendizaje.*
Para ello contaremos con las tablas de valoración del proceso en grupo.

Continua

Además de todos los elementos mencionados anteriormente, el profesor debería abrir un registro personal para cada alumno donde se pudiera reflejar el trabajo cotidiano y su grado de implicación.

De este modo se lograrían evaluar contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales con mayor precisión.

MATERIALES PARA EL PROFESORADO

2. MATERIALES PARA EL PROFESORADO

Los materiales que mostramos a continuación, están planteados como contenidos instrumentales para el profesor, de ahí su pretendida exhaustividad.

Los hemos dividido en cuatro grandes apartados:

- 2.1. Análisis narrativo.
- 2.2. Aspectos técnicos de la película.
- 2.3. Diferencias entre novela y película.
- 2.4. Tablas de evaluación.

2.1. Análisis narrativo

2.1.1. *El novelista y su obra: Gonzalo Torrente Ballester*

Académico de la lengua, crítico, ensayista y autor teatral. Nace en El Ferrol en 1910, en el seno de una típica familia gallega de clase media, cuyo padre era marino. En 1926 acaba el Bachillerato y en 1927 comienza sus estudios de Derecho y Filosofía, aunque escoge la historia como materia de Licenciatura, y no la literatura. Aquí aparece ya uno de los principales componentes de su novelística: la metodología histórica, que le hará incluir en sus novelas a personajes históricos no siempre reales, como ocurre en la novela que vamos a analizar. No es, por tanto, un narrador de novela histórica, sino que se sirve de la historia para recrear sus invenciones, como veremos más adelante en el análisis. En este período universitario se nos presenta como un erudito atípico que no desdeña juergas, bromas y el frecuentar el mundo de las mujeres, lo cual se reflejará también en su producción y, por supuesto, en *El Rey pasmado*, donde podemos observar también la aparición de una de sus aficiones primeras, como es el interés por la filosofía y la teología.

Cuando estalla la Guerra se encuentra en París, becado por la Universidad española para una ampliación de estudios y decide volver a España.

Fue profesor en la Facultad de Letras de Santiago y desde 1940 a 1947, catedrático de Lengua y Literatura en diversas ciudades españolas. En 1947 se trasladó a Madrid donde permaneció hasta 1964, colaborando asiduamente en prensa, como crítico y autor teatral.

En los primeros tiempos entra a formar parte del grupo Escorial, cercano a Dionisio Ridruejo, unido a la élite de los intelectuales del bando nacional que intentan reconstruir la maltrachea cultura. Pronto sería consciente de las contradicciones entre intelectualidad y dictadura, su novela *Javier Mariño* sería censurada y su desengaño fue en aumento, aunque nunca tomará una postura pública. No obstante, esta etapa aportará a su obra un elemento constante que será el escepticismo.

Se puede considerar que su primera etapa creativa termina con la muerte, en 1958, de su mujer Josefina y en ese período publica varias obras de teatro y novelas, pero sus libros son acogidos con indiferencia, puesto que la tendencia del momento se centraba más en el drama rural o la ejemplificación realista. En 1960 vuelve a casarse con una de sus alumnas de la Universidad: Fernanda Sánchez Guisande.

Con motivo de las huelgas de Asturias y su represión, Torrente firmaría en uno de los documentos de protesta, lo que causó que lo tomaran como cabeza de turco y la Administración dio en él un castigo ejemplar, retirando de las librerías *La Pascua triste*, prohibiendo su venta y cualquier crítica sobre ella. Fue cesado de sus cargos en la Escuela de Guerra Naval en la que impartía Historia Universal y se le impidió colaborar en el periódico y emisora en que lo hacía habitualmente.

En 1964 marchó de Madrid a Pontevedra para impartir clases y dos años después se trasladó a EE UU donde impartió literatura española hasta 1973 en que se instala en Vigo. A su regreso a España le espera un ambiente distinto, volviendo como figura consagrada fundamentalmente por el éxito que había obtenido con su novela *La saga/fuga de J.B.* En 1975 se traslada a Salamanca donde, de nuevo, será profesor de Instituto durante cinco años, hasta su jubilación. En ese mismo año será elegido académico de la Lengua con la letra E mayúscula.

Publicó durante la postguerra una proclama teórica (“Razón de ser de la dramática futura” –1937–) y varios dramas simbólicos: *El viaje del joven Tobías. Milagro representable en siete coloquios* (1938), *El casamiento engañoso. Auto sacramental* (1939), *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas* (1941), *República Barataria. Teomaquia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros* (1942), *El retorno de Ulises. Comedia* (1946) y *Atardecer en Longwood* (1950).

Publica en 1943 su primera novela *Javier Mariño. Historia de una conversión*, novela de tesis de apología falangista, en la que retrata a un joven protagonista que en los años preliminares de la guerra, marcha a París donde conquista y se enamora de una joven comunista. A partir de esta novela abundaría en la problemática desatada a partir de una visión partidista del mundo y pasaría a servirse de una técnica perspectivista, para terminar en una total ambigüedad, teniendo como base fundamental la ironía y el humor.

Tras ella vendría *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) donde narra las razones arbitrarias de dos mujeres para realizar un golpe de estado. Ya en esta novela encontramos tres de los motivos fundamentales del éxito de sus novelas en los últimos años: el humor sarcástico e irónico, la imaginación basada en elementos históricos y unos personajes singulares.

En 1949 aparece otra novela antimítica, *Ifigenia* y hasta 1957 no volvería con la novela, dedicándose en esos años a la labor de crítico. En ese año publica *El señor que llega*, novela por la que obtuvo en 1959 el Premio de la Fundación Juan March, que junto a *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962) formaría la trilogía *Los gozos y las sombras*. Se entremezcla en ellas lo individual y lo social, girando el hilo argumental en torno al enfrentamiento entre Carlos Deza, médico, y Cayetano Salgado, millonario industrial, como representantes de dos concepciones ante la vida: el prestigio social frente al dinero, todo ello envuelto por la coincidencia en el deseo de dominio. Se sitúa aquí próximo al realismo crítico de los jóvenes escritores del momento (generación del medio siglo). Pero escapa de esta corriente porque no utiliza los materiales recogidos de la realidad para transformar ésta misma, sino para analizarla y profundizar en sus causas. En 1980 se adapta para televisión con un tremendo éxito popular que se traduciría en un gran aumento en la venta de sus libros.

Hasta llegar a *La saga/fuga de J.B.* (1972), que fue la obra que le supuso el reconocimiento público de su buen hacer narrativo, publicó *Don Juan* (1963), que supone una interpretación muy personal del mito y por la que fue galardonado con el Premio de la Crítica en el mismo año de publicación, premio que volvería a obtener en 1972, además del de Ciudad de Barcelona. En ella, el personaje sevillano se pasea por el París de los años sesenta, sirviéndose para sus conquistas de métodos más sutiles. Ya se deja entrever en sus páginas la anteriormente mencionada faceta lúdica que tendrá fuerza plena en *La saga/fuga de J.B.*, con una estructura también más experimental y compleja que en relatos anteriores. La otra novela publicada con anterioridad a su éxito más notable fue *Off-side* (1964), que supone una presentación del Madrid moderno y una auténtica desmitificación de los círculos de prestigio. En ella se sirve del objetivismo para manifestar las limitaciones que tiene esa misma técnica en cuanto al alcanzar un conocimiento profundo del alma humana.

La saga/fuga de J.B. ofrece, desde una perspectiva fantástica, una fábula situada en un imaginario pueblo gallego, caracterizado por la imaginación y el humor, donde se mezclan una gran variedad de procedimientos narrativos que exigen un lector capaz de descifrar esas complejidades intelectuales y lúdicas. El lenguaje es el que sustenta el fantástico mundo narrativo creado y por eso la mayor parte de los recursos se basan en el juego lingüístico.

Utiliza en ella casi todos los sistemas narrativos: monólogo interior, la carta, narración en tercera persona o el discurso, entre otros. Los materiales utilizados son igualmente diversos, mezclando en ellos cultura y fantasía.

En 1977 publica *Fragmentos de apocalipsis*, en la que se narra cómo se hace una novela. En ella la narración posee tres planos: el relato realista, la narración fantástica y la reflexión crítica.

La isla de los jacintos cortados (1980), novela que le valió el Premio Nacional de Literatura, narra desde el presente un proceso de seducción que no llega a buen puerto y los recursos que se utilizan en ese proceso.

En 1982 aparece *Dafne y ensueños*, en la que mezcla la realidad vivida por el autor (su mundo infantil) y la historia imaginada (historia de Dafne).

La princesa durmiente va a la escuela (1983) parte del cuento de “La bella durmiente” a la que hace despertar en el siglo XX y en la que realiza un proceso de actualización.

Otras novelas publicadas a partir de este momento son *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), donde hace uso de técnicas de la novela policiaca, *La rosa de los vientos* (1985), con técnica epistolar y perspectivismo, *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), *Filomeno, a mi pesar* (1988, premio Planeta), *Crónica del Reypasmado* (1990), *Las islas extraordinarias* (1991) sobre el poder político y sus corruptelas, *La muerte del Decano* (1992), *La novela de Pepe Ansúrez* (Premio Azorín en 1994), *La boda de Chon Recalde* (1995) y *Los años indecisos* (1998).

Entre sus libros de crítica y ensayo destacan *Literatura española contemporánea* (1949), *Panorama de la literatura española contemporánea* (1956), *Teatro español contemporáneo* (1957), *El Quijote como juego* (1975), *Acerca del novelista y su arte* (1977), *Ensayos críticos* (1982), *Los cuadernos de un vate vago* (1982), *Diarios de trabajo* (1982), *Santiago de Rosalía de Castro* (1989), *El Quijote como juego y otros ensayos críticos* (1984) y *Torre del aire* (1993), recopilación de artículos periodísticos.

Le fue concedido el Premio March en 1959, que le estimuló a continuar cuando estaba a punto de abandonar, el Premio Príncipe de Asturias en 1982 y en 1985 el Premio Miguel de Cervantes.

Dos son las razones fundamentales según Alicia Giménez, por las que Torrente se ha hecho popular sin rebajar su listón intelectual. Una sería su capacidad “para fijarse en el claroscuro, para no hacer caracteres compactos e irreales, sino llenos de matices” y otra segunda que

sería “la introducción de la imaginación en la literatura española, la aplicación de la fantasía (...) Una imaginación que se lee con la sensación de vitalidad y no de farrago, y que no resulta lejana y fría, sino sugerente.”³

Darío Villanueva añade otros elementos comunes al conjunto de su obra. Señala cómo el período de 1967-77 queda marcado especialmente por el carácter cervantino del que deriva la ironía e incide en el aspecto anteriormente citado por Alicia Giménez al mencionar “su percepción sistemática de lo maravilloso en lo real y de lo real en lo maravilloso”⁴, apoyándose en unas palabras del propio Torrente en el prólogo a su *Don Juan*: “Por mi temperamento y por mi educación me siento inclinado al más estrecho realismo y, con idéntica afición, a todo lo contrario”. La verosimilitud no depende en sus obras de la naturaleza de lo que se cuenta, sino de cómo lo cuenta, de la estructura y la forma.

Lo lúdico sería para él otro de los elementos propios de su novelística, característica que queda suficientemente evidenciada en la obra que analizaremos.

Otro tema de constante aparición en sus novelas será la presencia de lo religioso. A medida que va avanzando en su novelística, su preocupación por los problemas religiosos se va centrando más en el asunto de la organización eclesiástica como detentadora de un poder y una situación en la organización social, que, en nuestro caso, se traslada históricamente, aunque sólo de una forma externa, hacia un tiempo en apariencia mucho más alejado para el espectador.

En cambio, en el lenguaje, Torrente no varía de forma sustancial desde sus inicios (salvo los giros propios de cada tiempo en el habla común). Como señala Alicia Giménez González, “la fibra del lenguaje de Torrente es siempre la misma: culta, muy castellana, remodelada en algunas ocasiones desde el gallego, sumamente sencilla, poco retórica, poco barroca, divertida, recogiendo la tradición de los mejores prosistas españoles, y poco amiga de innovaciones o neologismos”⁵.

2.1.2. Resumen de la novela

Creemos de utilidad presentar un resumen de cada uno de los capítulos, puesto que el trabajo de aula exigirá, en muchas ocasiones, repasar aspectos argumentales. El resumen se plantea como un recurso para el profesor, pero es muy probable que éste considere oportuno distribuirlo entre los alumnos o plantearles su realización como una actividad individual más.

Capítulo I

- 1) El narrador cuenta las maravillas ocurridas en la ciudad: ha aparecido un socavón en la calle del Pez del que salía una tremenda peste a azufre y una gran serpiente.
- 2) El párroco de San Martín descubre una noche, a través del catalejo, mujeres desnudas en el cielo (brujas). El Gran Inquisidor le encarga un informe.
- 3) El conde de la Peña Andrada, que ha pasado la noche con Lucrecia, despierta al Rey, que a su vez ha pasado la noche con Marfisa. Paga diez ducados a Marfisa por consejo del conde y se marchan a palacio.

³ Alicia Giménez Bartlett, “Torrente Ballester: casi una vida”, en *Gonzalo Torrente Ballester. Premio de Literatura Castellana “Miguel de Cervantes”*, 1985. A.A.V.V., Anthropos, Madrid, 1ª ed., sept. 1987, p. 35.

⁴ Darío Villanueva “El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester” en *Gonzalo Torrente Ballester. Premio “Miguel de Cervantes” 1985*. A.A.V.V. Anthropos. 1ª edición, sept. 1987, p. 65.

⁵ Giménez González, A., *Torrente Ballester en su mundo literario*, Ediciones Universidad de Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1984, p. 137.

- 4) Cosme, ayuda de cámara del Rey, le cuenta al Valido que el soberano ha pasado la noche fuera. El archivero le trae informes del conde de la Peña Andrada y parece sospechoso por ser de Galicia. Llega el padre Villaescusa y emponzoña la conversación. El Valido, por su parte, le recuerda su problema de no poder tener hijos.
- 5) Marfisa en el baño. Se asegura, preguntando a Lucrecia, de que le han pagado. Le cuenta que el Rey aguantó cuatro y el “gatillazo”.
- 6) El Rey pide las llaves del cuarto prohibido. Cosme las roba. El monarca se extasia viendo los cuadros de mujeres desnudas.
- 7) Llega el padre Rivadesella ante el Gran Inquisidor. El padre se cita todos los días con el Demonio, pero esta vez no llegó. El padre, para no aburrirse, se entretuvo fumando. Le comenta el Gran Inquisidor lo que le han contado: que había seres que hacían el amor en el aire. Llega el padre Villaescusa, al que odia. Villaescusa cuenta al Gran Inquisidor que el Rey se ha ido de putas y aprovecha para meterse con el confesor real, que también es franciscano como el padre Rivadesella, y para echarle toda la culpa de los hechos. El Gran Inquisidor resume los dos problemas: la villa huele a azufre y el Rey se ha ido de putas. El problema está en que va a llegar la flota de Indias y en Flandes se prepara batalla, temiéndose que lo anterior pueda influir en el desenlace de esto. Villaescusa propone encarcelar a Marfisa en la prisión del Santo Tribunal. Se decide la reunión de la Suprema. Cuando se van, el Gran Inquisidor manda a su criado que avise a Marfisa.
- 8) Van a buscar al Rey a la sala de los cuadros para ir a Misa. Está como extasiado en la Misa. El padre Villaescusa hace un duro sermón. El conde de la Peña Andrada sale durante la Comunión y luego vuelve a entrar. El Rey comunica a la camarera mayor de la Reina que quiere ver a la Reina desnuda. Villaescusa se entera y se pone delante de la puerta con una cruz cuando se va a dar el encuentro.
- 9) El criado avisa a Marfisa de que se vaya. Manda a Lucrecia al mentidero para que cuente lo suyo con el Rey. Va al monasterio de San Plácido. Entrega un dinero (va vestida de hombre). La abadesa la reconoce y la esconde (la abadesa es prima del Gran Inquisidor).
- 10) En el mentidero se comenta el hecho acaecido entre el Rey y Marfisa (cuatro y el gatillazo). Un cura hace unos versos. Se habla de que quiere ver a la Reina desnuda. Un caballero muy digno calla a todos y les hace ver los peligros que puede acarrear el deseo real.

Capítulo II

- 1) Se describe la celda del Gran Inquisidor y la comida, más bien ligera, de éste y su criado. Se marca la diferencia entre la austeridad del Gran Inquisidor y la grosería del criado Diego. Aprovecha para enterarse de qué se dice en el mentidero. Su servidor le cuenta que se están haciendo grandes procesiones, que el Rey pasó la noche con Marfisa y que quería ver a la Reina desnuda.
- 2) Se reúne la Suprema. Destaca el padre Almeida por su atuendo. Se describe la posición de los clérigos. El padre Almeida pone en duda que los reyes estén casados porque no lo hicieron por su voluntad sino por obligación con los padres y con el Estado. También se habla de que fue de putas y el padre Almeida le exculpa.

- 3) En un rato de descanso, el Gran Inquisidor se acerca al padre Almeida y le muestra su afinidad de criterio invitándole a comer al día siguiente. Viene un fámulo con una nota del Valido que le habla de altercados en las calles por frailes exaltados. El Gran Inquisidor le recomienda mano dura.

El padre Almeida pone en duda que el padre Villaescusa crea en Dios: sólo piensa en medrar, sin más.

Se vuelve a discutir sobre si el hecho de verla desnuda influirá en la trayectoria del estado. El padre Almeida dice que no, y pone de ejemplo a Inglaterra y Francia. Al final, el Gran Inquisidor hace comisiones para que investigue todo.

El padre Almeida hace un ataque feroz a todas las injusticias que comete la Iglesia con los pueblos.

Entra el conde y despabila los cirios: entra sorprendiendo. Se excusa diciendo que no fue el alcahuete, sino que se lo propuso el Rey y él fue para protegerlo.

Capítulo III

- 1) Habla el padre Villaescusa con el Valido y le cuenta lo acontecido en la Suprema: propone sustituir al Gran Inquisidor y que el Rey no vea a la Reina. Le aconseja que se haga en secreto. El Valido dice que le va a proponer a él.
- 2) La Reina habla con Colette; ésta, ante la petición de consejo de la Reina, le dice que se debe desnudar.
- 3) La duquesa viuda del Maestrazgo, dama mayor de la Reina, habla con el Valido; pero él le dice que debe ayudarle a que la Reina no sea vista por el Rey.
- 4) Se cuenta la historia del padre Fernán de Valdivielso, confesor del Rey. El Rey va a verlo y él le dice que es normal que quiera ver a la Reina; lo absuelve al final. Cuando marcha el Rey, un arcabucero pega un tiro y el fraile, del susto, muere.
- 5) El padre Villaescusa se presenta ante el Valido para decirle que ha muerto el confesor. El Valido le pregunta por su caso: el capuchino le interroga sobre si obtiene placer con su esposa; lo que no le parece tolerable es que ella obtenga placer. Le promete forzar al Señor y que al día siguiente le dará la respuesta.
- 6) En el convento de los franciscanos el padre Rivadesella espera al demonio. Al final llega; le dice que lo de los demonios que ve el párroco de San Martín es una tontería y que ni a él, ni al “otro” les importa si el Rey ve o no desnuda a la Reina, y que lo de Cádiz y Flandes sólo depende de los oficiales.
- 7) El Valido al finalizar la jornada se encuentra con su prima, que también se recogía. Él se ofrece para llevarla en su carroza. Le comenta que nadie les ama. Hablan de la costumbre del baño y él se extraña de que ella también se bañe. Se cruzan en el camino con una procesión al final de la cual está el padre Villaescusa.
- 8) El Rey va al salón de baile. El conde habla con él. El conde baila con la señorita de Távora, portuguesa. Queda con ella también a las once.
- 9) La Reina decide qué camión se va a poner. Colette le cuenta que su padre se acostaba con todas las de la Corte y a su madre no le importaba. La soberana se baña. El lector descubre que la Reina ha tenido un hijo.
- 10) El Rey va hacia la estancia de la Reina. Las puertas están cerradas. Se topa en un sala con el funeral del confesor. Los monjes le impiden el paso. Lloro desconsolado. Se

encuentra con el conde y mientras, los espían. El conde le cuenta que han asesinado al confesor. Aprovecha para hablar mal del Valido, que conoce todo lo que ocurre en palacio. Le ofrece sus servicios para el encuentro con la Reina. El conde se va con la de Távora.

- 11) Cena del Valido y doña Bárbara. Al final ella se insinúa, pero él le dice que se vaya y rece. Va a su despacho. Allí le va a ver el padre Villaescusa. Le cuenta que el conde quiere hacer ver al Rey con la Reina. Manda capturar al conde. Le pregunta por lo suyo y le dice que al día siguiente debe estar a las diez de la mañana en la iglesia del monasterio de San Plácido, donde confesará antes con él.

El padre Villaescusa va a palacio a prender al conde. Le acompañan ocho alabarderos de la guardia.

- 12) Llegan a la habitación; el conde se oculta tras la puerta; no lo encuentran; cuando cierran, la de Távora se da cuenta de que se ha acostado con el demonio porque ve su silueta en la pared riéndose, y se esfuma.
- 13) La Reina está ofendida porque no llega el Rey. Colette sale a buscarlo, pero ve que están encerradas y que, por tanto, el Rey tampoco pudo venir a buscarla.
- 14) El conde llega a su casa. Allí se encuentra Lucrecia que ha ido a refugiarse. El conde, amablemente, le da opción a esperarle despierta o dormida, porque va a buscar a un monje. Ella se desnuda y se acuesta.

Capítulo IV

- 1) El padre Almeida va a visitar a Marfisa a su celda para proponerle que el encuentro de los reyes sea allí. Él, a cambio, promete llevarla y dejarla a salvo. Ella irá a recoger a la Reina al Alcázar y para ello, él mismo, irá a buscar a Marfisa con una carroza.
- 2) El padre Villaescusa va a decir a la abadesa que el encuentro del Valido será en su convento porque él es el protector del monasterio. Se va. Marfisa entra y cuenta a la abadesa lo del padre Almeida. Marfisa dice a la abadesa que debería aprovechar para pedir que arreglaran el reloj. Al final será ella misma quien lo vaya a pedir.
- 3) El padre Villaescusa y el padre Almeida van a palacio y cada uno entra por un lugar. El padre Almeida se lo comunica a Colette.
- 4) El Valido y su esposa, vestida de negro, se dirigen en carroza al convento. Les esperaba el padre Villaescusa.
- 5) Marfisa arregla la celda y la calienta. Se viste de mancebo para no ser reconocida y se va a buscar a la Reina.
- 6) Se confiesan detalladamente el Valido y su esposa. El padre Villaescusa aprovecha para enterarse de cosas que, en principio, no son de confesión.
- 7) El padre Almeida va a recoger a la Reina. En la celda Marfisa le da unas recomendaciones de cómo comportarse con el Rey. Marfisa se encuentra con el Rey y también a éste le da consejos. Cuando sale corriendo, al Rey le parece ver zapatos con hebillas y medias rojas.
- 8) Comida del Gran Inquisidor con el padre Almeida. Todo está muy bien preparado. Le cuenta que varios frailes piden su detención. El padre Almeida no comprende lo de los autos de fe. Le deja de plazo hasta las cuatro para la detención. El padre Almeida le cuenta que en ese momento los reyes están en el convento.

- 9) Ceremonia de la copulación del Valido y su esposa. Suben al coro; les rodean monjas vueltas de espalda. Mientras se celebra la Misa, ellos copulan. Ambos tienen dudas sobre si será pecado.
- 10) A la salida del monasterio entregan correos de Flandes y Cádiz al Valido con noticias positivas. El padre Villaescusa justifica estos resultados por los rezos y posesiones. En cambio, el Valido le replica que la flota de Indias ya había arribado el mismo día en que el Rey se había ido de putas y la victoria en Flandes había acontecido una semana antes.

Sale el Rey y manda cubrirse al Valido: éste le da las buenas noticias al soberano al que, en su simpleza, sólo se le ocurre decir que por fin podrá comprar un vestido a la Reina. Propone hacer fiestas y el padre Villaescusa hacer un gran auto de fe, pero el Rey lo rechaza porque no le gusta el olor a carne quemada.
- 11) En los coros del atrio de San Felipe un hombre cuenta lo de los reyes y la llegada de la flota junto con la victoria en Flandes. Un caballero agorero cree que, antes o después, se volverá a las mismas.

Cabos sueltos y olvidos

- 1) Marfisa y Lucrecia se reúnen con el padre Almeida y el conde en la carroza. Las sacan de Madrid y el conde las duerme. Ellos se bajan. El padre Almeida va a Londres y el conde a Roma, pero deciden viajar juntos hasta Zaragoza. Ellas se despiertan y ven que sólo va el cochero, pero que les han dejado comida. Deciden seguir hasta que les pare.
- 2) Una densa niebla cubre la ciudad y luego se levanta.
- 3) Al Gran Inquisidor le dicen que no conocían en la calle Toledo al padre Almeida. Al propio Gran Inquisidor se le olvida el personaje.
- 4) También al Valido le dicen que no han encontrado al conde y se le ha olvidado por qué lo mandó detener. Manda al padre Villaescusa al Vaticano, pero la carta al embajador es para que le retenga el máximo tiempo posible.
- 5) El Rey contempla a la Reina mientras le toman medidas y prueban vestidos. Tampoco el Rey recuerda por qué tienen que ir al monasterio.

Un clérigo, don Luis, no recuerda con qué motivo empezó una décima a Marfisa, pero la termina.

2.1.3. Aspectos lingüísticos

Trataremos aquí aspectos semánticos y fonéticos, pues estos, y no los morfosintácticos, son quizá los que más conviene tratar según el tipo de trabajo que pretendemos desarrollar en el aula como propuesta concreta, no globalizadora.

Así, detallamos los siguientes apartados:

- 1) Plano léxico-semántico:
 - a) Léxico.
 - b) Niveles de uso.
- 2) Plano fónico.

Plano léxico-semántico

A pesar de su carácter histórico el léxico de la novela corresponde al estado actual de los vocablos, puesto que no debemos olvidar que va dirigido a un lector contemporáneo. No obstante, la ambientación lingüística queda solucionada, en parte, por la acumulación de términos propios de la época como *fámulo*⁶, *arcaz* (p.33), *yacija* (p.57), *escabel* (p.97), *alabarda* (p.115), *gulipa* (p.115) y otras que señalamos en el glosario final.

En estos existe una preocupación del novelista por la terminología exacta y adecuada a la época. Llega, incluso, a utilizar vocablos en su sentido primigenio, como en la palabra *despabilar*, que prácticamente ha quedado reducida en el uso actual a la acepción figurada de “sacudir el sueño, mantenerse despierto”⁷. En cambio, en la novela el narrador lo utiliza en el sentido de quitar la parte quemada del pábilo, cuando el conde entra en la Suprema a modo de “golpe de efecto”. Este pasaje desaparece en la película, quizá por dos razones:

- 1) Para no incidir demasiado en lo fantástico, puesto que el conde lo hace de un par de cuchilladas, como un relámpago.
- 2) Porque en la película el tema religioso pasa a segundo plano. Los clérigos de la Suprema se escandalizan porque el conde, que más tarde sabremos que es una reencarnación del Demonio,

... se ha atrevido a desenvainar delante del Crucificado (p.79).

Aparecen términos y expresiones latinas, aunque con menos profusión en la película. Todas están referidas al ámbito religioso, salvo la referida a la actividad sexual del Rey con Marfisa durante la noche –*Quator eadem nocte* (p.52)–: *Te Deum, laudamus, laudamus, laudamus*, (p.61) *De auxiliis, Veni Creator* (p.62), *Societate Iesu* (p.63), *Et in peccato concepit me mater mea* (p.106), *Ego te absolvo ab peccatis tuis. In Nomine Patris* (p.153), etc.

Junto a ellas, también se incluyen expresiones o palabras francesas para situar en cuanto a su origen a la Reina, entre las que se encuentran *boudoir* (p.193) o *Mademoiselle* (p.92).

No se puede hablar de una división estricta en la utilización del lenguaje dependiendo del nivel social. Esto se debe, fundamentalmente, a que resulta difícil evaluar cómo habla el pueblo, pues aparecen pocos personajes representativos del estamento que tengan “peso” en la trama.

La presencia de frecuentes coloquialismos en cualquier estrato social y personajes, abunda en la uniformidad en la expresión lingüística a lo largo de la obra. Enumeramos, a continuación, algunas de las muchas expresiones coloquiales de las que se sirve Torrente e indicamos al personaje al que corresponde. Con ello pretendemos mostrar la diversidad de niveles en los que se incluyen, siendo el narrador mismo uno de los usuarios:

- *¡En un periquete va!* (el ayuda de cámara, p.45).
- *Pero, ¿qué dice este energúmeno?* (el Nuncio, p.47).
- *¿Eres tú perillán?* (Lucrecia, p.48).
- *Me arrebató la inspiración ese imbécil de la mano en el pecho* (Góngora, p.55).
- *Dejarse de gaitas* (Diego, p.60).
- *A este jesuita hay que meterlo en cintura* (lo piensan los frailes de la Suprema, p.78).
- *¿Cómo sería en pelotas?* (la Camarera Mayor de la Reina, prima del Valido, p.98).

⁶ Torrente Ballester, Gonzalo. *Crónica del Rey Pasmado*. Espasa Calpe, “Colección Austral”. Tercera edición, Madrid, 1995, p. 23. **Todas las referencias a notas de páginas que aparezcan entre paréntesis corresponderán a esta edición.**

⁷ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Real Academia de la Lengua. Vigésima edición. Madrid, 1994.

- *Más de ochenta años a las costillas* (el narrador respecto a Fernán de Valdivielso, p.99).
- *No seas imbécil* (el Demonio al padre Rivadesella (p.110).
- *Búsquenlo pero sin tocarme un pelo de la ropa* (la de Távora al padre Villaescusa, p.137).
- *Meterse en el ajo* (Marfisa, p.143).
- *¿Y qué voy a sacar en limpio de todo este jaleo?* (la abadesa, p.146).
- *¡Yaya tía!* (lo piensa el pueblo cuando ven a la mujer del Valido, p.149).

Algunos son comunes a todos los estratos, como la palabra *gatillazo* para designar el último acto sexual, malogrado, del Rey con Marfisa.

El análisis de los procesos lingüísticos y, especialmente, del léxico, en el Rey, denota un especial grado de cultura, en sentido negativo. En éste, los temas, vocablos y formas de expresión se reducen a puras simplezas, más propias de una mente infantil que de una madura: frases breves, ideas obsesivas, asombros constantes, etc.

Aparecen diferentes tipos de lenguaje estereotipados. Uno de los más frecuentes es el de predicadores, utilizado en varias ocasiones, pero mucho más claramente en la homilía que impartió el padre Villaescusa en la Misa al día siguiente de pasar el Rey la noche con Marfisa:

—¿Quién se atreverá a escrutar los misterios de la voluntad divina? —tronaba el padre Villaescusa—. A los que lo intentaron, el Señor los castigó con la locura o la muerte. Él dijo: “Yo soy el que soy”, y para que no enturbiásemos la pureza de su conciencia, nos dejó su decálogo: “...no matarás, no fornicarás, no cometerás adulterio...”. Se dirigió aparentemente a cada uno de nosotros, pero en cada uno de nosotros está representada la humanidad (p.46).

Plano fonético

Los personajes muestran una adecuación perfecta entre los rasgos fónicos de cada uno (timbre, entonación,...) y su personalidad. Así, el Gran Inquisidor, personaje que se muestra comprensivo, liberal, buena persona, etc. tiene una dicción pausada, nunca se exalta y habla con un tono moderado y conciliador. Frente a él, el padre Villaescusa cambia constantemente de registro fónico, dependiendo de la situación en la que se encuentre, incidiendo en ese carácter intrigante ya mencionado.

A la caracterización del Rey como personaje simplista y añorado también ayuda su forma de expresión, con constantes interrogantes, frases lánguidas y sorprendidas, exabruptos aislados, etc.

También se da una perfecta adecuación en la caracterización fónica de los personajes que proceden del extranjero. Así, tanto en el padre Almeida (que es portugués y acaba de llegar de Brasil), como en la Reina o Colette, se respeta su acento portugués y francés respectivamente. No obstante, esta técnica no va a afectar a la morfosintaxis, en la que se adopta el castellano.

En la novela el autor va incluso más allá, mencionando la buena dicción francesa del padre Almeida. Cuando el padre Almeida va a buscar a la Reina lo recibe Colette y le dice:

—¿Qué busca Su Paternidad? —le preguntó, medio en francés, medio en español. El jesuita le respondió en buen francés (p.118).

2.1.4. Estructura narrativa

El análisis estructural de la novela es necesario plantearlo desde dos ámbitos distintos:

- Estructura externa o formal: con ella nos referimos a la división en partes, capítulos, etc.

En nuestro caso, Torrente ha optado por presentar cuatro capítulos y un *Cabos sueltos y olvidos*, a modo de conclusión. A su vez, cada uno de ellos se componen de una serie de secuencias variables en número y extensión.

- Estructura interna: tendremos en cuenta la progresión en la presentación de contenidos y su engarce en grandes bloques significativos, que mostramos en el cuadro siguiente.

DIVISIONES	ACONTECIMIENTOS Y TEMAS	PERSONAJES
Presentación: Capítulo I	<ul style="list-style-type: none"> • Maravillas acaecidas en la ciudad. • Escapada nocturna del Rey y obsesión por ver el cuerpo desnudo de la Reina. • Preocupaciones del Valido: <ul style="list-style-type: none"> – Públicas: <ul style="list-style-type: none"> * Arribada de la flota de Indias. * Guerra en Flandes. • Preocupaciones del Gran Inquisidor: <ul style="list-style-type: none"> – Olor a azufre en la villa. – El Rey ha ido de putas. – Anuncio de la Suprema. 	<ul style="list-style-type: none"> • Rey/Marfisa. • Conde/Lucrecia. • Valido. • Padre Villaescusa. • Gran Inquisidor/padre Villaescusa/padre Rivadesella.
Desarrollo de los temas anticipados y otros añadidos: Capítulos II, III y IV	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollo de la reunión de la Suprema. • Soluciones del padre Villaescusa para los problemas. • Muerte del confesor. • Primer intento fallido del Rey. • Encuentros amorosos de ambas parejas en el Monasterio de San Plácido. • Recepción de buenas noticias llegadas de Flandes y Cádiz. 	<ul style="list-style-type: none"> • Gran Inquisidor. • Padre Villaescusa. • Padre Almeida. • El Conde. • El confesor. • Marfisa y Lucrecia. • La abadesa. • El Rey y la Reina. • El Valido y su mujer.
Desenlace: Cabos sueltos	<ul style="list-style-type: none"> • Huida del padre Almeida, el conde, Marfisa y Lucrecia. • La niebla cernida sobre la ciudad se levanta. • Olvido general de todos los personajes sobre los hechos acontecidos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Padre Almeida, conde, Marfisa y Lucrecia. • Gran Inquisidor. • Valido y padre Villaescusa. • El Rey y la Reina. • Personaje encubierto: Góngora.

Junto a la división estructural, analizamos también los diferentes elementos que consi-guen dar coherencia a esa estructura. Serán: el espacio, el tiempo y el punto de vista.

El Madrid barroco: tipos y adecuación

El Madrid del siglo XVII, el Madrid de los Austrias, con referencias a lugares concretos como el Campo del Moro (p.22), Las Vistillas (p.24), la Puerta del Sol y calle Mayor (p.54), la

calle del Pez (p.21), aún existentes, y otros, como el Alcázar, desaparecidos en este siglo, pero perfectamente documentados, es el espacio físico donde se sitúa la acción es el Madrid del siglo XVII.

El Alcázar fue en su origen una fortaleza árabe remozada por Carlos V y Felipe II. En 1626, con Felipe IV, se modernizó su fachada, buscando un aire más palaciego. En 1734 sufrió un incendio y sobre los restos se construyó el actual Palacio Real.

La cita siguiente describe perfectamente el lugar real donde Torrente sitúa la mayor parte de los acontecimientos y el lugar que el director ha intentado transmitirnos como real:

La planta del Alcázar era ligeramente rectangular, con un anejo en el que estaban las cocinas y la Casa del Tesoro. Dos patios interiores típicamente castellanos, es decir, bordeados de columnas y rodeados de habitáculos, el Patio del Rey y el Patio de la Reina, eran los núcleos en los que se distribuía, trabajaba o se alojaba, según los casos, el personal administrativo, el palaciego y la familia real... En la planta superior estaban separadas las salas del rey y de la reina, coronando lo más alto de la escalera, y entre ambas estancias, la capilla. Cerca de los aposentos de Felipe IV, el conde-duque dispuso de una habitación para su uso personal.

Uno de los laterales de Palacio estaba dedicado enteramente a la meditación y al trabajo del rey: desde la Torre Dorada divisaba el bosque de la Casa de Campo, y en el extremo de este lateral disponía de su estudio y de un oratorio particular que daban sobre el hermoso patio de los Emperadores, que recibía el nombre por las estatuas que lo decoraban, jalonado por las cuadras (galerías exentas y lógicamente remodeladas con fin lúdico) en las que ya desde tiempos de Felipe III al menos, pendían "pinturas de diferentes fábulas, de mano del gran Ticiano". (...) De esta fachada salía en perpendicular el salón de comedias, alargada estancia en la que se representaban obritas teatrales y juegos de máscaras a los que tan aficionados fueron los cortesanos de Felipe IV. Allí también se expuso su cadáver después de practicada la autopsia. Entre esta sala y la fachada, había un corredor en el que Velázquez instaló la Sala de los Espejos, en la que se colgaron las más ricas colecciones de la monarquía, en invierno tapices, y en verano cuadros, buscando una mayor sensación de frescor. De su extremo y hacia Poniente había otra sala llena de pinturas, mesas de jaspe y otros objetos de colección,



Antes de llegar a la sala prohibida, Felipe IV (Gabino Diego) atraviesa otras en las que se comprueba la actividad pictórica en el Alcázar.

y otra más, la Galería del Cierzo (haciendo una U estas tres salas dedicadas a la pintura): en la del Cierzo se instaló Velázquez en 1646 tras la muerte del príncipe Baltasar Carlos. Esa pieza hasta entonces había albergado retratos de los reyes de Portugal y un sinfín de objetos propios del llamado “coleccionismo ecléctico”, algunos procedentes del Lejano Oriente, y otras piezas de relicario en exquisitas tecas.

Y en tal “mare magnum” de gentes, pretendientes de cargos y mercedes, tenderos (pues en la planta baja había varias tiendas), nobles y burócratas, por la noche, en su sosiego, no podía haber más que un hombre casado alojado permanentemente en el Alcázar: el rey. Otra cosa es que por necesidades políticas, Olivares dispusiera también de aposento.⁸

El texto es especialmente útil para hacerse una idea de cómo podía ser el Alcázar y su ambiente. Observamos, a través de él, toda una serie de elementos que aparecen en ambos sopor-tes como testimonio de época y ambientación. Así, por ejemplo, el bullicio en palacio por las mañanas se comprueba en diversos momentos de la película, como cuando la Reina sale de incógnito con el padre Almeida y atraviesa el patio lleno de gentes variopintas que van y vienen sin percatarse de su presencia, o cuando el Rey observa el patio del Alcázar:

El Rey vaciló un tiempo. Se aproximó a la ventana abierta, que daba sobre la plaza de armas. Un pelotón de soldados se ejercitaba allá lejos. Más cerca, departían unos caballeros, y un jinete muy emplumado caracoleaba con su caballo ante un grupo estupefacto de espectadores; todo bajo un sol que empezaba a ser tórrido. Alguien saludó al Rey, e hizo un saludo con el sombrero. Los demás saludaron también, y los soldados del pelotón presentaron armas, pero el Rey no los veía (p.34).

También se muestra la presencia constante de personajes en la realidad histórica que acudían a Madrid, y concretamente al Alcázar, para que les fueran reconocidos sus servicios y, a través de ello, recibir alguna prebenda, cuando el Valido, a solas, observa los mapas de batalla ante su mesa y no logra descifrarlos:

Pero ante el mapa de Flandes, el Valido se sentía más torpe, porque no entendía de tácticas y de estrategias terrestres, (...) Tendría que haber traído a algunos de aquellos militares retirados, cojos o mancos, que hacían antesala desde meses atrás para que se les reconocieran los servicios, de mariscal algunos, de meros capitanes los más. Pero él no había pensado jamás que le sirvieran para nada (p.131).

Junto a ello, otros muchos detalles de la novela aparecen mencionados como históricos en este texto. Así, se muestra la capilla en la que se encuentran los frailes que velan a su confesor y que, efectivamente, estaba situada entre los aposentos del Rey y la Reina o la tranquilidad nocturna de palacio en contraste con la agitación diurna.

Al margen de esta cita sobre la arquitectura y ambiente del Alcázar, se presentan otros muchos aspectos sobre el ambiente de la época. Entre estos se encuentra la mención a cómo eran los carruajes de entonces, y resalta detalles mínimos como el hecho de que tuvieran un agujero en el asiento para poder orinar sin tener que detener la marcha:

*Lucrecia se despertó.
– Me dan ganas de mear.
– Pues levanta el cojín en que asientas el culo. Seguramente habrá un agujero.
Lo había. Mientras, los caballos seguían corriendo, sin tropiezos ni tumbos (p.177).*

⁸ “Aspectos de la vida diaria en la corte del Rey de España” por Alfredo Alcar E., en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, págs. 98-99.

o describe la gran pompa con que se hacían acompañar los nobles en los mencionados, estableciéndose una relación directa entre el número de vasallos que acompañaban y el poder económico de su ocupante. De este modo, al Valido le esperan en la puerta de su casa

...su carruaje blasonado y el cortejo que solía: arcabuceros a caballo, criados a pie, servidores emperifollados de su librea (p.149).

Torrente hace referencia también al uso tan habitual de la palangana en Madrid, ciudad que en el sentido de traída de aguas y desagüe de aguas fecales era un verdadero desastre, pues salvo en determinadas casas nobles o religiosas que tenían privilegio para poseer una fuente, el agua se seguía recogiendo de fuentes cuyas aguas venían por los antiguos canales construidos en tiempos de los árabes, y que evidentemente estaban en estado penoso.

El Rey se hallaba medio vestido ya. El conde pidió a Lucrecia una palangana de agua fresca. El Rey comenzó a hurgar en la escarcela (p.26).

El tratamiento del espacio se presenta bajo dos perspectivas diferentes, dependiendo de las significaciones que se le asignen. Así, en la obra, aparecen dos formas en el tratamiento:

- 1) El espacio se presenta como recurso de ambientación de época: espacios realistas.
- 2) El espacio adquiere connotaciones significativas para el conjunto de la obra: espacios simbólicos.

El mentidero, la casa de la prostituta Marfisa o las salas de palacio son buena muestra de este tipo de espacios. Lo importante en ellos no es la descripción de los elementos que los forman, sino la recreación de ambiente, con una constante presencia de personajes: lo importante son los personajes, su mentalidad y su trayectoria caracteriológica, que nos acerca a la época.

Los mentideros eran en la época lugares de reunión y charlas, y se situaban en lugares de tránsito. Se podía conocer allí todo tipo de noticias y acudían a ellos también gente de toda condición social, como podemos observar en nuestro relato. El más famoso mentidero en Madrid estaba en la calle Mayor, en las gradas del desaparecido convento de San Felipe el Real. Normalmente la gente acudía a él a las once de la mañana y por la tarde, a la hora del paseo, volvía a bullir con los habituales que insistían en las mismas noticias de la mañana o aportaban nuevas.

Buena parte del sentido verídico que presenta para el lector y espectador la obra se debe a la utilización de referencias a lugares concretos que existían en la época y que, de alguna manera, captan su atención por lo que tienen de cercanos y conocidos para él (especialmente para un lector o espectador madrileño).

Incluso se apoya en referencias aparentemente realistas para que queden grabadas en el lector y la historia que se presenta a continuación le sea mucho más fácilmente creíble. Así, se asientan las bases para que el lector crea cualquier cosa que ocurra en el convento de San Plácido cuando menciona la existencia, en dos ocasiones, de pasadizos secretos. Una de esas menciones la hace el padre Villaescusa cuando habla con el Valido:

– A las diez, en punto, en la iglesia de la calle de San Roque. Y no por pasadizos secretos, que sé que existen, sino a la luz del día, en vuestra carroza (p.135).

La otra la menciona el padre Almeida al comenzar su conversación con Marfisa:

- ¿Cómo llegó hasta aquí? ¿Con qué permiso?*
- Por necesidad y siguiendo los pasadizos secretos. ¿No ha oído hablar de ellos? En la corte, todo el mudo lo sabe, y creo que en la villa también.*

- ¡Los famosos pasadizos! Luego, ¿son ciertos?
- Ya me ve aquí (p.141).

Varios son los espacios simbólicos (el paisaje envuelto en neblina –a la que es tan aficionado Torrente–, el coro de las monjas, el lugar de la Suprema, el velatorio del confesor, etc.) y sus significados:

- El funeral del confesor representa simbólicamente el poder de la Iglesia como absoluto, por encima, incluso, del poder regio. Los clérigos, en su afán por evitar el pecado, niegan la libertad de elección del individuo (el Rey en este caso) e imponen su voluntad cerrándole el paso en su encuentro con la Reina.

... se dirigió a la puerta del fondo; pero, los frailes se habían juntado frente a ellas en un grupo compacto, y seguían rezando, inmóviles; dio varias vueltas en busca de un lugar penetrable, y acabó por decir: "Dejadme, soy el Rey". Pero ellos no se movieron, ni le respondieron, ni dejaron de rezar. Intentó abrirse paso, pero parecían de piedra, no sólo inmóviles, pesados (p.125).

- El encuentro, con relación sexual incluida, entre el Valido y su esposa en el coro de San Patricio, también posee un cierto significado implícito. Su simbología reside en la obsesión de la Iglesia por inmiscuirse en el último resquicio de la sociedad, hasta tal punto que, perdiendo el Norte, llega a ver como normal o aceptable algo que a cualquier lector le parece disparatado. Por otro lado, representa la obsesión de la Iglesia por controlar a los personajes que tienen poder y sacar de ello beneficio (caso del padre Villaescusa).
- La descripción de la Suprema simboliza la perfecta jerarquización de la Iglesia y sus correspondientes juegos de poder:

Después de acomodados en la sala de reuniones, en razón de jerarquías siguiendo un criterio piramidal,(...) la cosa quedó como en el escenario de un teatro: el Gran Inquisidor en lo más alto,(...) después venían los jueces propietarios,(...) así hasta seis, con hábitos blancos, hábitos negros y hábitos combinados;(...) que votaban las decisiones, y, en caso de empate, desempataba el Gran Inquisidor;(...) Más abajo se sentaban los distintos peritos (pp. 62-63).

- La presencia de la niebla representa el poder constante del Diabolo, creando una atmósfera fantástica, donde cualquier hecho es posible:

En su lugar vino la niebla, primero unas vedijas, aquí y allá; después una masa compacta, oscura y gris, que se abatió sobre la villa y la ocupó, como un ejército invasor: calles, plazas, pasajes. Se coló por las rendijas y oscureció los interiores. Los más viejos del lugar no recordaban niebla igual, que parecía meterse por las narices y vaciar las conciencias. Duró bastantes horas y como vino se fue, aunque llevándose consigo muchos recuerdos (p.178).

Esta fantasía que envuelve la novela simbólicamente hasta el final tiene su paralelo en el principio del relato, donde se describen todas las maravillas que se han producido en la ciudad durante la noche (gases pestilentes, presencia de una víbora gigante...) y que aparecen como símbolo de la presencia del Demonio en la Corte. Se plantea de esta manera una estructura circular.

La presencia de este hecho simbólico será decisiva para la interpretación general de la novela y la película. Una vez terminada la lectura o la visualización, se llega a la conclusión de que todo ha sido una creación fantástica del Demonio.

No debemos olvidar que, además, en la vida real, la niebla es algo que fascina a Torrente Ballester. Así, Miguel Viqueira, recordando a su maestro, dice:

*Ambos adoramos la niebla, las cosas en la niebla; una mañana, contemplándola, me dijo: "Esto es lo que no entenderán jamás los mesetarios, los continentalistas de nuestra literatura: por entre la niebla no puede verse nada...luego puede existir todo y colarse en ella como nos dé la gana"*⁹.

Junto a la niebla, otros hechos aparecen asociados a ella e inciden en el ambiente fantasmagórico. Un ejemplo de ello lo encontramos al final del libro, en la carroza que conduce a Lucrecia y Marfisa:

Efectivamente, el cochero oscuro azotaba con un largo látigo los caballos negros y golpeaba como un autómatas: un trallazo de derecha a izquierda y otro de izquierda a derecha, cruzados; el coche corría sin tumbos, como si el camino fuese de cristal (p.177).

- El encuentro entre el Demonio y el padre Rivadesella simboliza las relaciones Diablo/Iglesia, donde el autor convence de que el Diablo no es tan malo como nos lo presenta la Iglesia, ni está detrás de todas las maldades, ni tiene una relación de inferioridad con Dios, sino que más bien, ambos se preocupan de cosas más elevadas que las de los hombres:

– Ni para Dios ni para mí hay reyes ni vasallos, sino sólo hombres y mujeres. Tampoco hay Estados, ni monarquías. Todo eso lo habéis inventado vosotros, y pretendéis involucrarnos en vuestras peleas. Pero, para nosotros, no hay hugonotes ni católicos, ni hay cristianos ni turcos, sino hombres de buena o mala voluntad. Los de mala voluntad son los que a mí me tocan, y ya estoy harto (p.113).

Simboliza, además, la cercanía de la Iglesia con el Demonio, con quien conversa amistosamente e incluso admira, pero sólo cara al interior, frente a la oposición visceral que se nos hace creer que existe exteriormente entre la Iglesia y esta figura:

...hablaba con el Diablo con la misma tranquilidad que si charlase con un viejo amigo, y las palabras que se cruzaban más bien pertenecían a las habituales del brazo secular (p.110).

Se da una perfecta adecuación que se detalla seguidamente, entre el espacio, los contenidos, los lugares y los personajes.

Los espacios exteriores mencionados en el apartado anterior sirven fundamentalmente para enmarcar y dar credibilidad a la historia, pues incluso en algunos se mencionan acciones que se realizan en la época, como es el caso de la puerta de Alcalá por donde pasarán los fugitivos al final de la historia y donde sobornarán al aduanero, sirviendo como referencia histórica en cuanto al grado de corrupción de la época.

Aparecen, asimismo otros espacios interiores donde se desarrolla la acción como son las estancias del Alcázar, la casa del Valido, la de Marfisa, la del Gran Inquisidor y la Suprema, el convento de San Plácido y el de los franciscanos del padre Rivadesella, entre otros. Todos ellos están en perfecta consonancia con las acciones a las que sirven de soporte espacial.

⁹ Viqueira, Miguel: "Notas para el recuerdo de mi maestro Torrente Ballester", p. 56, de "Anthropos", Editorial Anthropos, 1986, nº 66-67.

Todos los decorados y las actividades que en ellos se realizan hacen que, tanto en la novela como en la película, el lector/espectador se sitúe perfectamente en el momento histórico madrileño.

Ese afán de situar especialmente al receptor hace que se llegue incluso a la mención de detalles concretos de la época como la peligrosidad nocturna de las calles de Madrid (excusa con la que el conde acompaña al Rey), el mal empedrado de las calles, mencionado, entre otras ocasiones, cuando el Valido va con su prima en la carroza:

La carroza daba tumbos por las calles mal empedradas”(p.116).

o el ambiente que se observa en las calles, descrito también a través de ese viaje del Valido y su prima:

La carroza, escoltada de cuatro arcabuceros a caballo, había dado la vuelta a la plaza de armas del Alcázar y atravesaba la puerta. Gente en grupos no se dignaba mirarla: aquí, uno golfos jugaban a los dados; más allá, un ciego con su guitarra cantaba sus sátiras en verso, y cuando no sátiras, milagros y en otros corrillos de hambrientos probablemente se murmuraba, y en la indiferencia al paso de las carrozas mostraban su desprecio (p.116).

que sirve como muestra del contraste tan brutal , y a la vez tan propio del espíritu barroco, entre los distintos estamentos sociales.

Se hace referencia incluso a las posesiones reales que tenía el Conde-Duque en Loeches, pueblo cercano a Madrid:

– Habíamos olvidado el agua y el orujo. Procede de mis viñas de Loeches, y es bastante sabroso (p.90).

Son frecuentes, en definitiva, las menciones a lugares históricos, calles y edificios del Madrid de la época, que en muchos casos todavía subsisten. Enumeramos, a continuación, esas referencias por orden de aparición en el libro:

- Calle del Pez (p.2).
- Calle de San Roque (p.21).
- Iglesia de San Ginés (p.21).
- Campo del Moro (p.22).
- Portillo de Embajadores (p.22).
- Puerta de Toledo (p.22).
- Las Vistillas (p.22).
- Iglesia de San Martín (p.23).
- Convento de San Francisco (p.24).
- Atrio de San Felipe (p.47).
- Monasterio de San Plácido (p.49).
- Puerta del Sol y calle Mayor (p.54).
- Mazmorras de la Plaza de Santo Domingo (p.133).
- Calle de Toledo (p.164).
- Puerta de Alcalá (p.176).
- Calle de San Bernardino (p.180).

Por último, en la adecuación al tiempo histórico de los espacios hay que mencionar el salón de baile que se describe en el que lucen sus habilidades el conde y la de Távora, algo muy propio de la época (y la mención a diferentes tipos de bailes).

Se da una perfecta adecuación entre el espacio presentado en la novela y los personajes: los pertenecientes al estamento noble se mueven en espacios nobles, los clérigos en espacios religiosos (conventos, claustros, etc.) y los plebeyos fundamentalmente en la calle –mentidero–, aunque en ésta no aparezcan sólo ellos.

No obstante, hay dos personajes que participan especialmente de ambientes diferentes a los habituales para ellos, que son el Rey, en su relación con Marfisa, y el conde, en su relación con Lucrecia.

Destaca en este aspecto el personaje de Marfisa, que actúa como bisagra para ambientes diferentes adecuándose perfectamente en cualquiera de ellos sin ser reconocida como extraña en ninguno: como monja que aconseja en lo mundanal, prostituta de alta alcurnia o disfrazada de caballero. A pesar de no ser descubierta del todo por los personajes (el Rey sí percibe que lleva medias granates y zapatos con hebilla –p.159– y la Reina también sospecha por su conocimiento en temas mundanos) el lector sí está al tanto de su variada personalidad.

Otro personaje que participa en diferentes ambientes es el padre Villaescusa, pero sólo con afán de protagonismo y forzando las situaciones: es obsesiva su presencia en palacio, en la casa del Valido, en el convento donde se dan los encuentros amorosos, en las calles con espléndidas procesiones,...

Asimismo aparecen personajes del pueblo llano, como los criados de palacio, pero son meros adornos ambientales.

La España de Felipe IV

Nacido el 8 de abril de 1605 en Valladolid, heredero de Felipe III y de su prima Margarita de Austria, Felipe IV subió al trono el 31 de marzo de 1621, con quince años. Cinco años antes se casó con Isabel de Borbón (hija de Enrique IV de Francia y de María de Médicis) con la que tendría numerosos hijos muertos a poco de nacer y abortos, hasta dar a luz a Baltasar Carlos, jurado príncipe de Asturias, pero fallecido a los diecisiete años. También de ellos nacería María Teresa, que con el paso del tiempo traería la dinastía de los Borbón a España.

La Reina vino a España con doce años, en 1615. Era una mujer atractiva y alegre. Amaba las fiestas, el boato y la algazara, y tenía pasión por el teatro. Su juventud en palacio debió ser bastante triste, sobre todo por la incorregible y cínica vida amorosa de su marido; esto a pesar de que se le achacara una supuesta historia de amor con el Conde de Villamediana. Cuando se acercaba a los cuarenta años, en 1642, abandona su actitud pasiva y se puso al frente del movimiento que preconizaba un cambio en el rumbo político y que terminó con la caída del Conde-Duque. Murió destrozada por tantos partos frustrados en 1644.

A Felipe IV se le atribuyen muchos hijos ilegítimos, fruto de sus romances, aunque sólo reconoció a Juan José de Austria. Fue el soberano frívolo y libertino, muy aficionado a la caza y a los espectáculos.

A pesar de su interés por gobernar, su inteligencia y su cultura, estaba falto de carácter y fue Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, su Valido, quien conduciría su estado. Había preparado éste el terreno incluso antes de que Felipe IV accediera al trono, entrando en el juego de las intrigas palaciegas tal y como se muestra en la novela.

Poseía Olivares, por encima de todo y frente a su predecesor, el duque de Lerma, a quien le había dominado su afán por el dinero, un increíble afán de mando, que no aparece perfectamente reflejado en la obra estudiada.



Isabel de Borbón, a caballo.

J.H. Elliott lo definió con precisión desde el punto de vista psíquico:

Personaje inquieto, nunca completamente a gusto consigo mismo o con los demás. Olivares no tenía una sola personalidad, sino una serie de ellas, que coexistían, rivalizaban y chocaban dentro de un solo cuerpo. Alternativamente expansivo y abatido, humilde y arrogante, astuto y crédulo, impetuoso y precavido, desconcertó a sus contemporáneos por la versatilidad de su actuación y los dejó boquiabiertos con sus camaleónicos cambios de humor.¹⁰

Desde el punto de vista físico, la descripción más minuciosa y detallada ha sido la de Gregorio Marañón que, a pesar de ser algo extensa, resulta oportuno explicitarla para hacernos una idea exacta de cómo debía ser el personaje en la realidad:

En conjunto esta iconografía del Conde-Duque, llena de veracidad documental, nos enseña que se trataba del tipo morfológico ancho, achaparrado o pícnico, cuyas características generales han sido ya indicadas. La talla no era muy alta, a pesar de que, como ocurre en estos hombres muy recios, la imagen, vista sin término de comparación, da la impresión de una estatura superior a la real. (...) El examen de la armadura que

¹⁰ J.H. Elliott, *La España Imperial, 1469-1716*. Vicens-Vives, octava reedición, Madrid, 1983, p.352.

se conserva en el Palacio del Duque de Alba, confirma la estatura más bien alta, pero no excesivamente; la gran anchura de los diámetros transversales, con gran predominio del torácico (50 c.c.) sobre el pélvico (40 c.c.); y la cargazón de espaldas propia de estos biotipos, pero sin la joroba que algunos le han atribuido. La robustez general, sobre todo de la cabeza, con su enérgica mandíbula inferior; la del tórax y la de los pies y manos (aquéllos casi deformes en el retrato del Museo Metropolitano), expresan que el componente hipofisario, que es siempre importante en los organismos pícnicos, era en el Conde-Duque especialmente marcado. Podría calificarse su morfología de “hiperhipofisaria” o “hiperpituitaria”, según la terminología médica.

Los que poseen tal morfología presentan netamente acusados los rasgos de virilidad, hasta las formas de virilidad casi monstruosa de los acromegálicos. Una de las características de esta hipervirilidad, típica de los hombres pícnicos y mucho más si son, como nuestro personaje, hiperhipofisarios, es la calvicie precoz. Esta calvicie coincide casi con absoluta constancia con intensa pilosidad del tronco y de los miembros. Podemos asegurar, con mínima probabilidad de error, que Don Gaspar era, pues, extremadamente velludo; y era, desde luego, casi calvo, pero no prematura y totalmente, como se ha venido diciendo¹¹.

El inicio del reinado coincide con la recesión económica que durará todo el siglo, coincidiendo con el descenso en la llegada de los metales preciosos de Indias (uno de los motivos de temor en la novela), y la paralización generalizada de las actividades económicas.

El Conde-Duque reorganizó y modernizó la ruinoso y caótica administración, aunque la lucha contra la corrupción administrativa en realidad encubría una persecución personal: el duque de Lerma tuvo que devolver grandes sumas, su hijo murió en prisión y Rodrigo Calderón, su ayudante más cercano y beneficiado de la corte, fue ajusticiado. Creó “Juntas” (formadas por una especie de asesores económicos) cuya misión era solventar fundamentalmente el problema de la Hacienda y las Obras Públicas. Llevó a cabo una política de protección de la industria nacional y de repoblación de España, dictaminando también pragmáticas para moderar el lujo y reducir las pruebas de nobleza y de limpieza de sangre. No obstante, todas estas medidas surtieron poco efecto.

Su política exterior sufrió serios reveses desde el punto de vista militar, salvo éxitos parciales como la rendición de Breda en 1626 (hecho histórico al que se puede referir Torrente en la novela), y las fuerzas españolas fueron de derrota en derrota.

Varias son las fechas de las derrotas más significativas que presentamos en la siguiente tabla:

FECHAS	ACONTECIMIENTOS
1639	• La armada fue vencida en las Dunas y Arrás caía en poder de los franceses.
1640	• Sublevación de Portugal y Cataluña.
1643	• Los tercios españoles son derrotados en Rocroi.
1647	• Se extiende la rebelión a Nápoles y Sicilia.
1648	• La derrota de Lens lleva a la obligada paz de Westfalia, por la que España reconoce la independencia de Holanda.
1659	• Se firma la paz de los Pirineos que significa la pérdida del Rosellón, Cerdeña, Artois y otras plazas, con lo que Francia se situará por delante de España en el concierto de las potencias europeas.

¹¹ Marañón, Gregorio, cit., pp. 60-61.

En 1643 el Conde-Duque había perdido su prianza hostigado por la nobleza y sin apoyo por parte del Rey.

En los años que siguieron a 1643 se dismanteló por completo su sistema de gobierno. Incluso el Rey anunció que quería gobernar en el futuro por sí mismo, sin la ayuda del privado. No obstante, pronto fue dando poder a Don Luis de Haro, sobrino de Olivares. En 1644 muere Isabel de Borbón y en 1646 Baltasar Carlos, por lo que decide casarse nuevamente para tener un sucesor. El 4 de octubre de 1649 se casa con Mariana de Austria, hija de Fernando III, emperador de Alemania, y de María de Austria, sobrina carnal, por tanto, de Felipe IV. La novia tenía catorce años y el Rey cuarenta y cuatro. Tras Margarita, un niño muerto antes de cumplir dos años y otra niña muerta a poco de nacer, la Reina dio a luz a un varón, Felipe Próspero, el 28 de diciembre de 1657. Morirá con tres años pero, por fin, el 6 de noviembre de 1661, nacería el príncipe Carlos, heredero de Felipe IV.

El 17 de septiembre de 1665 murió Felipe IV en Madrid, tres meses antes de la batalla de Villaviciosa, en la que Portugal se separaría definitivamente de España.

Mostramos, a continuación, una serie de referencias históricas aparecidas en la novela que la enmarcan temporalmente. No obstante, no son ni demasiadas ni tan siquiera precisas. Tras ello se oculta la verdadera intención de Torrente que es la de hacer una novela no estrictamente histórica, sino que, salpicando algunos datos históricos con referencias no puntuales, cree un mundo mágico en toda la trama, donde cualquier cosa pueda acontecer.

El problema que surge para enclavar los acontecimientos presentados en la novela dentro de un período concreto de la historia es que Torrente ha mezclado en ella diferentes acontecimientos y personajes que se pueden corresponder con diferentes fechas.

Es evidente, como vimos, que en principio los acontecimientos se desarrollan en los primeros momentos del reinado de Felipe IV, pues se le presenta como un jovencísimo e inocente cortesano (su acceso al trono se lleva a cabo cuando aún le faltaba un mes para cumplir dieciséis años), todavía no acostumbrado a sus posteriores y continuos devaneos.

Referencias a elementos de época, costumbres y personajes del Madrid de Felipe IV

Los hechos se sitúan durante el reinado de Felipe IV y su Valido el Conde-Duque de Olivares, en el primer tercio del siglo XVII, basado según el propio Torrente Ballester¹² en la visita real a un prostíbulo como acontecimiento verdadero.

Lo cierto es que en la lectura no aparecen referencias directas a la época, al Rey o al Valido, sino indirectas, que servirán para situarlo en el tiempo:

- Una referencia histórica se da al mencionarse que el padre Fernán de Valdivielso, confesor real,

...tenía unos ochenta años, un pasado remoto militar al mando de Su Majestad don Felipe II, el Grande (p.99).

- Relacionado con el mundo de la religión nos encontramos con la presencia de un número ingente de eclesiásticos a lo largo de toda la obra y, como consecuencia de ello, la capacidad de inmiscuirse en todos los terrenos del mundo laico (perfecto reflejo de la sociedad del momento).
- Las luchas intestinas entre diferentes órdenes se muestran también en la novela. Se daban debates doctrinales, pleitos sobre jurisdicciones y disputas por ambiciones per-

¹² Cfr.: Fichas de la Filmoteca Nacional.

sonales (representadas en nuestra obra por el padre Villaescusa), que en muchos casos necesitaron de la intervención del Papa o del monarca para darles solución.

- Característica de la religiosidad barroca será la artificiosidad y efectismo teatral, la desmesura y ostentación. Todo ello lo podemos observar perfectamente en el sermón del padre Villaescusa, de quien el mismo Nuncio de Roma, que ocupaba un sitio en el presbiterio, se asombra:

Pero ¿qué dice este energúmeno? (p.47).

En esa línea de grandiosidad se hallaría la complicación en las ceremonias de culto, los grandes acontecimientos multitudinarios (quemaduras de herejes en lugares públicos) o las magníficas procesiones, como la que el mismo padre Villaescusa organiza y con la que se topan el Valido y su prima.

En el mundo de la religión también se vivió durante todo el siglo XVII una obsesión por el tema del demonio y las brujas, que será tratado más adelante. El demonio se manifestaba con frecuencia y, sobre todo, en los conventos, o bien se contaban leyendas sobre la actuación de éste.

- Otras referencias más imprecisas serían la mención a la “Guardia Valona”, la marcha o regreso de clérigos de Indias como el padre Almeida y la coincidencia de la llegada de la flota de Indias junto a la guerra en Flandes. El resto de las menciones son absolutamente vagas y sirven para incidir en el ya comentado mundo mágico de toda la trama:

Aquella mañana del domingo, tantos de octubre, una mañana tibia y soleada... (p.23).

- Tanto en la novela como en la película se hace referencia a un reloj, pero su utilidad queda más clara en el filme, donde en la visita nocturna del Rey se para ante un ventanal y, con un catalejo, comprueba que va puntual a su cita. El hecho de que Torrente haya incluido este detalle tiene su fundamento en el cuidado que ha puesto para ambientar la época, cuidado que ha sido asumido también por el director en este caso.

El Barroco, obsesionado por la idea del Tiempo, también valoraba el orden por encima de todo, y de ahí que hicieran del reloj su verdadera salvaguarda y la presencia de los relojes mecánicos fuera cada vez más generalizada en la vida del XVII.

En otras ocasiones menciona indirectamente la importancia del reloj. Así, cuando la abadesa admite la presencia de la pareja real en el convento, es aconsejada por Marfisa para que aproveche y pida el arreglo del reloj del monasterio. Al final de la novela la propia Reina le recuerda la deuda contraída con la abadesa aunque el Rey no logre recordar el motivo por el que visitaron el convento.

- Aparece en ambos soportes una mención muy leve (en el momento de la celebración de la Misa) de los enanos o bufones, como se les denomina en la novela. Estos fueron representados por Velázquez en sus cuadros en diferentes ocasiones. Para el hombre barroco el enano sirve para mostrar la hermosura de los otros seres, como contraposición. Sirven como contraste para ratificar la norma.
- Otros personajes muy representativos de la época se dan cita también en la novela, entre los que se encuentra Góngora. Aunque no se le mencione explícitamente, Torrente sirve suficientes datos como para reconocerlo. Lo mismo ocurre con el personaje que podemos identificar con Quevedo, cuya aparición se trata más detalladamente en el apartado de “Temas”. En ocasiones, estos personajes sirven al narrador

como referencia para otros. Así, Góngora, al marchar del mentidero con dos de sus acólitos tras haber comentado el hecho de la escapada del Rey, hace mención a otro personaje famoso en la época. Se trata de

...aquel severo enlutado en cuya mano, extendida hacia el centro del cotarro, puesta sobre el pecho luego, parecía haber recaído el honor de la Reina (p.53).

y con el que Góngora no parece que tuviera muy buenas relaciones a decir por cómo habla de él:

– Me arrebató la inspiración ese imbécil de la mano en el pecho, pero les aseguro que no pasará de esta noche su conclusión. ¡Pues no faltaba más! (p.55).

En este personaje se hace, probablemente, referencia al adusto hombre que aparece en el cuadro del Greco “El caballero de la mano en el pecho”.



Resulta fácilmente comprobado la inspiración pictórica a través de la comparativa de las imágenes superiores.

- Junto a la aparición de estos personajes de época es también bastante fiel a la realidad la descripción física y, sobre todo psíquica, que se hace del Rey y especialmente del Valido.

Éste era hombre efectivamente altivo y astuto, siempre en actitud de acecho y control del Rey. Dentro del Alcázar, como se muestra en la novela y el filme, contaba con innumerables soplones y espías que le tenían al tanto siempre de las últimas noticias, e incluso es histórico el hecho de que tuviera preferencia por embajadores secretos para asuntos graves, como frailes oscuros o pícaros audaces, del mismo modo que aparece en la obra.

Fue un hombre de vasta ilustración, amante de las letras y protector de quienes las cultivaban, como fue el caso de Quevedo. Tal y como lo muestra Torrente, fue Olivares, en contraste con la relajación de costumbres de la época, hombre de austera vida sexual, enlazando con ello su profunda religiosidad y devoción.

Por su parte su mujer, frente a la presentación que se hace de ella en la obra, era religiosísima y de profundas devociones. Fue nombrada camarera mayor de la Reina y aya del Príncipe heredero, pero su excesiva rigidez y devoción no debió ser muy grata a la Reina, que era fundamentalmente frívola.

En relación con el Conde-Duque, dos son los datos que nos ayudan en el establecimiento de un período histórico:

- 1) Un dato interesante para la localización temporal se presenta cuando Torrente se refiera que Olivares todavía no había accedido a la grandeza:

En la antesala dormitaban dos ujieres; medio les despertó al decir: “;Hasta mañana!”. A su paso por los corredores, varios sombreros se rindieron, pero los guardias no golpearon el suelo con las alabardas, porque el que pasaba no era todavía Grande, y, ante el Rey, tenía que arrastrar las plumas del sombrero (p.115).

Olivares recibió la Grandeza de España a los pocos días del fallecimiento de Felipe III, hecho que acaeció el 31 de marzo de 1621. De esta manera podríamos situar la historia en esos pocos días entre la muerte del soberano y el acceso a la Grandeza de Olivares, el cual no accedería al cargo oficialmente hasta la muerte de Zúñiga en octubre de 1622, aunque éste no fuera en realidad sino una pantalla para el conde. De hecho, en el relato, tras el encuentro amoroso de las dos parejas en el convento, a la salida, y cuando el conde se acerca y le entrega las buenas noticias, el Rey le manda cubrirse, para gran sorpresa del conde, dejando entrever su próximo encumbramiento:

Pero, en tanto lo decía, el Valido se había acercado a los Reyes, se había destocado, e hincaba la rodilla en tierra.

– Alzaos, conde, y cubrios.

– ¿Cubrios? -respondió el Valido como en un sueño.

– Sí. Quiero que seas el primero en recibir los beneficios de mi felicidad. Pero eso no me impide preguntarte qué haces aquí (p.169).

- 2) Otro dato más a tener en cuenta sería la obsesión de Olivares por tener descendencia. En el relato no se menciona el hecho de que éste hubiera tenido ya una hija, María, casada en 1626 y muerta en el mismo año sin dejar sucesión. La explicación a esta elipsis histórica es que probablemente hubiera perdido intensidad esta obsesión desde el punto de vista del lector. De haberlo mencionado le hubiera sido más difícil hacer coincidir las acciones de las dos parejas en un mismo momento, pues esta obsesión real fue mayor a la muerte de su hija, cuando vio perdidas sus esperanzas de un sucesor.

Debemos establecer un período un poco más amplio si tenemos en cuenta los acontecimientos militares, pues en abril de 1621 expiró la tregua con los Países Bajos, y no fue renovada. Así, en el primer mes de su existencia, el nuevo Gobierno se vio empujado a la continuación de la guerra mencionada en el relato, en el que se recogen las primeras victorias.

Leyendas de época

Junto a estas realidades históricas mencionadas, Torrente acude también, y las entremezcla, a leyendas y libelos de época como forma de ambientación (y forma también de escapar del rigor histórico y acercarse al mundo mágico mencionado anteriormente).

Plantea en muchas ocasiones la novela como un juego de coincidencia de acciones. Así, coinciden el encuentro del Valido y su esposa en el coro de la Iglesia de San Plácido y el del Rey y la Reina en el mismo monasterio. Aquí, el padre Villaescusa habla a la abadesa del Valido como protector, aunque en realidad fuera el convento de Dominicas Recoletas de Loeches el que fundara el Conde a instancias de su mujer Doña Inés.

Torrente, en este encuentro, hace coincidir dos leyendas que se contaban en la época:

- 1ª) La primera de ellas, referida al Conde, se basó en un libelo mencionado por Gregorio Marañón, en el que se decía que

“llevó el conde Don Gaspar de Guzmán a su mujer a San Plácido, y en un oratorio tuvo acceso con ella, viéndolo las monjas que estaban en él, de que resultó hincharse la barriga de la Condesa, y al cabo de once meses se resolvió, echando gran cantidad de agua y sangre, lo cual fue muy público en Palacio; y las monjas decían: o Dios no es Dios o esta señora está preñada”. Era, añade el libelo, once el número de estas monjas que rodeaban la impúdica escena, para recordar, porque así lo manda el rito hechiceril, a los apóstoles sin Judas¹³.

Lo que sí fue cierto es que Olivares, tras morir prematuramente su hija recién casada, recurrió a todos los métodos para conseguir descendencia y entre otros, recurrió a las oraciones y horóscopos de Doña Teresa de la Cerda, priora de San Plácido, pero solamente a las oraciones, consejos y profecías y no a los hechos lúbricos mencionados.

- 2ª) La segunda leyenda hace referencia a un episodio del propio Rey incitado por Olivares, pero que nace antes de este hecho.

La iglesia y el convento de San Plácido se fundaron en 1623 en Madrid, por Doña Teresa Valle de la Cerda (que aparece con este mismo nombre mencionada en la novela, aunque en ésta se la hace ser prima del Rey), parienta próxima de Don Jerónimo de Villanueva, protonotario del reino e íntimo amigo del Conde-Duque. Entre éste y doña Teresa se había dado un noviazgo antes de la fundación del convento y, de alguna manera, mantuvieron relaciones después, hecho al que parece referirse el padre Villaescusa cuando al hablar con el Valido sobre cómo ha conseguido la colaboración de la abadesa dice:

– *¿Por qué San Plácido?*

– *Porque Su Excelencia es patrón del monasterio y porque la abadesa, por algunas razones que me sé, se prestará a ayudarnos (p.134).*

Además, se llegó a pensar que en su fundación habían intervenido fuerzas extrañas, pues se comentaba que doña Ana Loaysa, mujer muy dada a visiones y tía de doña Teresa, incitó a la pareja para que fundasen el monasterio.

Conocido este ambiente no era raro que surgiera la leyenda. En ésta se cuenta cómo hablando un día el Rey con Olivares y el protonotario Villanueva, éste elogió la hermosura de una monja llamada Sor Margarita de la Cruz. El Rey, disfrazado, acudió al locutorio y se enamoró de la monja y desde entonces sólo vivía para lograrla. El protonotario, que vivía en una casa adosada al convento, proyectó el asalto a la monja. La superiora, que llegó a conocer el asunto, hizo acostar a la monja en su celda, sobre una tarima y rodeada de luces y con un crucifijo en las manos, como si estuviera muerta. Cuando el protonotario, que encabezaba la comitiva furtiva vio aquello, quedó espantado e hizo retroceder a sus dos acompañantes. No obstante, la leyenda cuenta que al final el Valido logró convencer a la superiora y, tras vestir a la monja muy ricamente, el Rey tuvo acceso a ella. En la leyenda se añade que todo llegó a oídos del inquisidor general, fray Antonio de Sotomayor, quien amonestó al

¹³ Gregorio Marañón, *El Conde-Duque de Olivares*, pp. 128-129, Espasa-Calpe, “Colección Austral”, Madrid, 1939. La referencia está tomada de la decimocuarta edición de 28-II-75.

Rey, hizo alguna advertencia al Conde-Duque y encarceló al protonotario. A la vez, el Papa, a instancias del Valido reclamó el original de la causa, que fue llevado en una arquilla por uno de los notarios del Consejo llamado Alfonso de Paredes. Embarcó en Alicante, pero previamente Olivares había advertido a las autoridades en Italia para que lo detuvieran quitándole el arca y llevándole a Nápoles donde fue encerrado y donde quince años después, murió. Posteriormente se añadió a la leyenda el hecho de que Don Felipe, como expiación, regaló a las monjas el famoso Cristo en la Cruz, de Velázquez, y un famoso reloj con música, que tocaba, cada cuarto de hora, a muerto.

Como se puede comprobar, Torrente ha tomado muchos de los elementos de la historia mencionada y, combinándolos muy hábilmente, los añadió a la historia del Rey con Marfisa.

Mencionamos a continuación estos elementos que ha entremezclado, intercambiando personajes y acciones:

- El supuesto encuentro amoroso entre el Valido y su esposa debió ser muy posterior a los hechos que se narran, pues esa obsesión, como vimos, se incrementa a la muerte de su hija, que fue en 1626.
- El convento de San Plácido no se funda hasta 1623, mientras que los hechos narrados son, como ha quedado demostrado, de 1621. Ninguna de las acciones narradas se podría haber desarrollado en él.
- El encuentro en el convento entre el Rey y la Reina está basado en realidad en la leyenda mencionada sobre las relaciones mantenidas entre la monja Sor Margarita de la Cruz y el Rey.
- El protector del convento no es el Conde-Duque, que sí lo era del de Loeches, sino el protonotario Villanueva.
- El episodio en que se narra el encuentro con el cadáver del confesor real en la capilla situada entre las dos habitaciones regias, corresponde en realidad a la leyenda en la que se cuenta cómo el protonotario echó atrás a sus acompañantes, el Rey y Olivares, cuando iban al asalto de la monja Margarita y se encontraron con su supuesto cadáver.
- El mandato del Valido al padre Villaescusa para que vaya hasta Roma contando los hechos y la opinión supuestamente favorable del Valido para que le nombre Inquisidor General, está basado en la leyenda en que se manda con una arquilla al notario del Consejo llamado Alfonso de Paredes a Roma para que comunique los hechos al Papa, cuando realmente se le está tendiendo una trampa para que no vuelva. A pesar de todo, Torrente es mucho más benévolo con el padre Villaescusa pues, efectivamente, lo manda, mediante orden del Valido, a Roma y por tierra a través de los Pirineos y el sur de Francia, pero pide al embajador que le cambie el carácter e ideología de una forma agradable:

Convendría que su adustez se hubiera templado en la experiencia de la buena mesa y de la buena cama. Debe regresar, por ejemplo, convencido de que, mejor que quemar judías, es acostarse con ellas (p.179).

En la leyenda, en cambio, el mensajero resulta bastante peor parado: sería encarcelado y terminaría muriendo en la cárcel.

- Por último, la mención al regalo por parte de la Reina y el Rey de un reloj como agradecimiento a los favores recibidos por la abadesa, está basado también en esta última leyenda.

Tratamiento del tiempo narrativo

El tratamiento del tiempo es lineal y los hechos acontecen con un orden cronológico. El narrador presenta al mismo tiempo las acciones principales entretejiéndolas, sin romper el orden establecido. Así, por ejemplo, entran a la vez en el Alcázar el padre Almeida y el padre Villaescusa por diferentes puertas en busca de sus respectivas parejas; de la misma manera se da simultáneamente el encuentro de éstas en el mismo espacio: el convento; incluso al final se valoran los efectos de la desaparición de la niebla en tres escenarios diferentes y de forma simultánea.

El lector no percibe grandes saltos de tiempo, aunque es evidente que la propia narración exige elipsis temporales. El narrador se muestra muy preciso en la presentación de los momentos en los que se van enmarcando los diferentes acontecimientos. Así, hace mención al principio de la obra a que la acción se sitúa en

La madrugada de aquel Domingo, tantos de octubre... (p.21).

y, más adelante, aparecerán otras referencias como la de que la comida del Gran Inquisidor con el padre Almeida será al día siguiente a mediodía, o cuando el Rey va a ver a su confesor y el narrador habla de

...aquella calurosa tarde de Domingo (p.100).

Casi se da una perfecta adecuación entre el tiempo efectivo y el tiempo de la narración, con lo que podemos hablar de unidad de tiempo. La acción se desarrolla de la siguiente manera en relación con los hechos más destacados:

CAPÍTULO	TIEMPO	ACCIONES PRINCIPALES
I	• Noche/madrugada del primer día.	• Encuentros amorosos del Rey con Marfisa y del conde con Lucrecia. • Acontecimientos extraños achacados a la presencia del Demonio en la villa: gran serpiente, olor a azufre, encuentros amoroso en los cielos...
I	• Amanecer y mañana del primer día.	• Obsesión del Rey por ver a la Reina desnuda y su efecto en la Corte. • Presentación del problema del privado del Valido.
II	• Tarde del primer día.	• Reunión de la Suprema.
III	• Noche del segundo día.	• Intento frustrado de encuentro con la Reina por parte del Rey.
IV	• Mañana del segundo día.	• Encuentro de ambas parejas en el Monasterio de San Plácido.
Cabos sueltos	• Tarde del segundo día.	• Efectos de la salida del Demonio de la Villa.

El tiempo de la acción se desarrolla, más o menos, en cuarenta y ocho horas, presentándose una narración cerrada de ambiente circular, justificadas por la presencia/ausencia de la niebla y sus consecuencias en la acción.

A este tiempo limitado escapan dos personajes, el padre Almeida y el conde, que se presentan como desdoblamiento de uno solo, el Demonio, marcados por la atemporalidad y ajenos al transcurrir terrenal del tiempo.

Punto de vista

Aparece en la novela un narrador-historiador con la variante del narrador omnisciente. Produce una cierta sensación de objetivismo y un distanciamiento entre el narrador y los hechos que narra.

Se muestra como un narrador del XVII que cuenta realidades muy cercanas a él. Este punto de vista se puede comprobar en la utilización que hace de términos sobre oficios, objetos, realidades, etc. propios del XVII; el narrador no explicita al lector en qué consisten sino que es éste quien debe procurarse los significados. Así, hace creer que se está dirigiendo a sus propios coetáneos, consiguiendo con ello una mayor verosimilitud y coherencia en la narración.

Esta técnica no se mezcla con la del observador externo, hasta tal punto que parece desconocer la identidad real de los personajes, aunque sí perfectamente sus acciones, sentimientos, pensamientos, etc. Así, por ejemplo, el narrador no nos aporta la identidad histórica de los personajes principales (el Rey Felipe IV o el Conde-Duque de Olivares) y de otros muchos secundarios, como el caso del

...clérigo aquel de nariz ganchuda y cara de mala leche (p.182).

que corresponde con la personalidad y escritos de Luis de Góngora, comprobable en la décima “A un caballero que, estando con una dama, no pudo cumplir sus deseos”.

En otras ocasiones, en ese afán de verosimilitud no reconoce a personajes que actúan en la trama y se convierte en un mero observador externo:

Cuando el Rey hubo bajado media docena de escalones, apareció por allá arriba, cerca de las vigas del techo, una cabeza rapada y astuta, la cabeza de un hombre que bajó rápidamente por otras escaleras nada seguras (p.103).

El narrador no aparece con una presencia obsesiva, sino que deja hacer a sus personajes, les da pie para que, a través de sus acciones y, sobre todo, de sus diálogos, se presenten al lector. Esto hace que el espectador no observe una gran diferencia entre ambos soportes narrativos, puesto que el guionista prácticamente se ha tenido que limitar a seleccionar diálogos, pero no a inventarlos o modificarlos.

Esa uniformidad en la estructura de la narración se observa también en la uniformidad y clasicismo de los tiempos verbales con el uso sistemático del pretérito imperfecto.

Por otro lado, la finalidad del libro es mostrar una Iglesia obsoleta y ajena a cualquier mentalidad moderna.

El narrador toma partido por la modernidad, pero el lector/espectador lo observa a través de la reflexión. Así, por ejemplo, se sirve de la ironía y la suave comicidad en la descripción de la Suprema y presenta de una forma más amable y atractiva a los personajes más aperturistas y comprensivos como el Gran Inquisidor, el padre Almeida o el conde de la Peña Andrada, frente a la presentación negativa que se hace de los personajes más tradicionalistas como el padre Villaescusa.

Derivadas de esta intención principal aparecen otras que se ampliarán en el apartado de “Temas”.

2.1.5. Acciones y personajes

Su técnica constructiva hace que no sea fácil la aparición de figuras protagónicas, como ya veremos en los apartados que tratamos a continuación. El tema de las obras se complementa tanto con el argumento que hace que los personajes se encuentren inmersos en ambas partes, destacando, según Alicia Giménez, la utilización del personaje colectivo. Aparece un prota-

gonista implícito y que en nuestro caso estaría representado por una multiplicidad de personajes que poseen una misma opinión respecto al problema principal y que muestran valores desmitificadores.

Abanico de personajes madrileños

Entendemos por acciones todos aquellos acontecimientos y actos presentados en la narración que vienen determinados por el tema principal y secundario que se exponen en ella. Es de suponer que los personajes irán directamente relacionados con ellas.

Así tendríamos el siguiente cuadro representativo de este hecho:

ACCIONES	TEMÁTICA	PERSONAJES
Principal	Encuentro amoroso	Rey y Reina
Secundaria paralela	Encuentro amoroso	Valido y su esposa
Secundaria	Relaciones de poder en la iglesia	Padre Villaescusa, padre Almeida y Gran Inquisidor

Las acciones corren en muchos casos paralelas a lo largo de la obra, con lo que el lector puede establecer constantemente una comparativa y estar atento a lo que ocurre sin perder el hilo narrativo de ninguna de ellas. Este hecho se da desde el principio. Así, a la secuencia de las brujas en el cielo le sucede la del Rey con Marfisa y el conde, estableciéndose ya desde el principio una relación estrecha entre los fenómenos maravillosos que acontecerán en la corte y la presencia del Demonio.

El esquema de los personajes quedaría como sigue:

TIPOS DE PERSONAJES	PERSONAJES
1. Protagonista:	<ul style="list-style-type: none"> • El Rey
2. Personajes secundarios:	<ul style="list-style-type: none"> • El Valido • El Demonio en sus representaciones: <ul style="list-style-type: none"> – Como tal. – El padre Almeida frente al padre Villaescusa. – El conde de la Peña Andrada. • El Gran Inquisidor • Marfisa
3. Personajes complementarios:	<ul style="list-style-type: none"> • De Marfisa: Lucrecia • Del Rey: <ul style="list-style-type: none"> – La Reina – El confesor • Del Valido: su mujer
4. Personajes accesorios:	<ul style="list-style-type: none"> • El padre Rivadesella • Colette • La abadesa • Góngora

Protagonista

El Rey es el personaje principal de la novela en torno al cual se genera toda la acción. No obstante, no tiene la presentación clásica de protagonista, sino que, debido a su propia inoperancia, falta de inteligencia y profundidad psicológica, la atención del lector/espectador se desvía hacia los coprotagonistas y personajes secundarios. Así será simplemente un generador de acción casi de forma inconsciente.

Personajes secundarios

Aparecen una serie de personajes secundarios, alguno de los cuales están ligados estrechamente entre sí y, en la mayoría de los casos, antagónicamente:

- Valido.
- El Demonio en sus tres representaciones: el Demonio como tal, el conde de la Peña Andrada y el padre Almeida, antítesis sistemática del padre Villaescusa.
- El Gran Inquisidor.
- Marfisa.

Personajes complementarios

Interpretamos como personajes complementarios aquellos que, estando insertados directamente en alguna acción principal, complementan esa acción, pero son personajes planos; es decir, sin profundidad psicológica, aunque sirven de apoyo o incluso dan sentido a los personajes y acciones principales.

- Complemento de Marfisa sería Lucrecia. Entre ellas se da un paralelismo heredado de la tradición literaria en el que los sucesos acaecidos en una acción superior (Rey/Marfisa), se reflejan en la acción de los criados (conde/Lucrecia) con sus características propias.
- Personajes complementarios del Rey serían la propia Reina, imprescindible para el desarrollo de la trama principal pero sin una trayectoria psicológica importante, y el confesor del Rey, imprescindible también para el desarrollo de la trama principal en cuanto que es quien da vía libre, desde el punto de vista moral, para que el Rey vea a la Reina.
- Como complemento del Valido aparece su mujer, absolutamente necesaria para el desarrollo de esta trama secundaria.

Personajes accesorios

Son los personajes que complementan o ayudan a los del apartado anterior. Tienen apariciones más o menos constantes, pero en ningún momento imprescindibles.

Entre ellos estaría el padre Rivadesella, que mantiene entrevistas habituales con el Demonio y nos aporta la visión directa de éste respecto al asunto, sirviendo de muestra también para el tema de la lucha entre las órdenes religiosas.

Junto a él se encontraría Colette, la criada de la Reina que da su visión particular del asunto y aconseja a su ama. Así describe el narrador al personaje:

– Mademoiselle Colette, con apariencia bastante menos que de cuarentona y reputación en ciertos medios palaciegos de muy alegre en la cama, de verdaderamente juguetona, se disponía a salir; cuando la Reina la vio por el espejo y le chistó (p.92).

También la abadesa, intermediaria en los dos asuntos amorosos principales y relacionada con varios personajes por diferentes motivos, e, incluso, un personaje con el que juega Torrente que sería el clérigo que aparece en el mentidero y en el capítulo final: Góngora, con el que hace una guiño literario al lector y del que ya hablamos anteriormente.

Arquetipos

Aparecen, en ambos soportes, todo tipo de personajes representativos de la época:

- El mundo de la soldadesca aparece representado en la Guardia Valona.
- Gente del pueblo, como los que aparecen en el mentidero, a la salida de los reyes y el Valido con su mujer del monasterio, los reos de la Inquisición, los diversos criados, etc.

Este tipo de personajes no tienen ninguna importancia en la trama, como de hecho tampoco lo tenían en la época. Sirven, de alguna manera, para completar el abanico de personajes propio de época, dando la visión más cotidiana de los hechos acaecidos.

- El arquetipo de eclesiástico también aparece, en sus dos versiones –transigentes e intransigentes–, aunque no siempre se correspondan con la idea que de ellos tenemos.

Así, entre los eclesiásticos que podemos llamar “transigentes”, se encontraría el Gran Inquisidor, representante de una institución tan emblemática y propia del Siglo de Oro, aunque no aparece tal y como nos lo podríamos imaginar en cuanto a estrechez mental, moral, de actitudes, etc., sino todo lo contrario. Junto a él estarían el padre Almeida, la abadesa y el confesor real, todos significados especialmente por su transigencia y modernidad de ideas.

Frente a ellos, el arquetipo de clérigo “intransigente” sería el padre Villaescusa, del que hablaremos suficientemente más adelante.

- El padre Almeida y Marfisa representan la tradición literaria de Celestina como personajes que buscan las relaciones amorosas y sexuales de las parejas protagonistas, aunque en nuestra obra, sin ánimo de lucro. Junto a ellos, se encontrarían también la abadesa, que aunque no muy directamente, sí es quien facilita la relación entre ambas parejas, y el padre Villaescusa, que dirige el encuentro entre el Valido y doña Bárbara, con la intención última de medrar.

Trayectoria psicológica: caracterización

Los personajes no sufren una manifiesta evolución psicológica desde como los conocemos al principio hasta llegar al final, pero sí es cierto que en algunos de ellos se plantean dudas sobre su propia actuación o sobre el mundo que los rodea. Todos los personajes, incluso el protagonista, tienen una misión que cumplir en la novela: la crítica de la sociedad y cultura barroca desde diferentes puntos de vista.

Entre los personajes que más se plantean la realidad circundante y su propia forma de existencia está el Rey. Es precisamente su obsesión por ver a la Reina desnuda y, por tanto, en el fondo, por transgredir la norma social, la que desenlaza la trama. El Rey es incapaz de explicarse por sí mismo este asunto.

Aparece caracterizado reiteradamente de la misma forma, en constante éxtasis y pasividad:

Tenía cierta cara de pasmado (p.27).

...siempre con la mirada perdida en sabe Dios qué tinieblas, y la expresión bobalicona, que no le había abandonado (p.45).

No sólo es el narrador quien lo caracteriza así, sino los propios personajes, en concreto el padre Villaescusa:

La actitud del Rey, desde que llegó a palacio, esta mañana, es altamente sospechosa: anda metido en sí, como pasmado (pp.42-43).

Posee un carácter infantil; así, llora como un niño cuando ve que no puede llegar a la Reina (p.125) o, en su extrema simpleza, ante las dos noticias básicas del libro (la llegada de la flota a Cádiz y la victoria en Flandes) no se le ocurre otra cosa que pensar que, por fin, va a poder comprar un vestido a la Reina (p.169) y ante la propuesta del padre Villaescusa de hacer un buen auto de fe, el Rey le responde que:

– La carne quemada huele mal, padre, y no sé qué pasa que el viento siempre lleva el olor hacia el Alcázar. No estoy por los autos de fe (p.170).

Supedita en este caso una cuestión de conciencia o religión a un hecho meramente físico como el del olor, y muestra, como de hecho fue en la realidad histórica, su obsesivo gusto por las fiestas y celebraciones de todo tipo, incitado también en muchas ocasiones por la propia Reina.

Esta inocencia real contrasta con la picardía de la Reina (que ya ha tenido un hijo), evidenciada ante hechos como el no extrañarse de que una monja (Marfisa) sepa tanto sobre la vida laica, cuando el rey, en cambio, sí se muestra sorprendido.

Algunos de estos hechos son a veces utilizados por el narrador como una forma indirecta de presentar las realidades de la Corona en la época. Su ruina económica llega hasta tal extremo que no puede regalar un vestido a la Reina cuando quiere o no puede pagar a Marfisa más que un ducado –que además ha sido prestado por su ayuda de cámara– y se asombra de tener que pagarle diez. Se ofrece así como una forma más de ridiculizar la figura del Rey frente a otros poderes: el Valido o la Iglesia.

Así, el Rey no puede abrir salas en su propio palacio (p.34), o necesita ir de puntillas ante los guardianes para que no lo escuchen (p.124) e, incluso de forma explícita, para la Iglesia no es más que un muchacho al que hay que controlar:

*El Gran Inquisidor meneó la cabeza con gravedad de dómine:
– A ese muchacho habría que vigilarle las compañías (p.41).*

El Gran Inquisidor se caracteriza fundamentalmente por la tolerancia, frente a lo que podríamos esperar que representara un Gran Inquisidor de la época. Esa tolerancia se muestra en diferentes ocasiones:

- Manda a su criado Diego para avisar a Marfisa de que se esconde pues la van a apresar (p.43).
- Reconoce, hablando con su criado Diego, no

tener nada en contra el desnudo en privado, sobre todo a oscuras, pero sacarlo a la calle es como quitar la sal a la comida (p.61).

No es contrario, por tanto, por moralidad, sino porque parece que las mujeres dejarían de ser apetecibles a los hombres. Se deja entrever que ese gusto por las mujeres no era sólo teórico sino que lo llevaba a la práctica, tal como lo expresan veladamente el narrador y la propia Marfisa. Dice el narrador:

La llegada de Lucrecia la despertó, y el recado de la urgente visita del criado Diego la sacó repentinamente de quicio, porque los recados del Gran Inquisidor no solían ser tan madrugadores (p.48).

y Lucrecia:

– Será cosa del calor que hace, y que hoy es domingo (p.48).

de lo que deducimos que era precisamente ese día cuando el Gran Inquisidor decidía estar con Marfisa.

- A solas demuestra su identificación con los criterios del padre Almeida:

...quiero manifestarle que me es usted simpático, me gustaría que almorzásemos a solas antes de detenerlo, y que lamento que su destino a Inglaterra ponga mi vida en peligro (p.70).

- Se muestra contrario a las manifestaciones religiosas que alborotan a la gente en la calle y a los frailes exaltados escribiendo al fámulo:

Palos a diestro y siniestro. No importaría que algunos de esos frailes, con una pierna quebrada, tuviera tres meses de cama para meditar, y pasó el escrito al padre Almeida (p.72),

buscando la complicidad de éste.

Esa complicidad se da también con el Valido, pues precisamente esta nota va dirigida a él. Hay, por tanto, al parecer, una clara identidad de criterios entre ambos personajes en cuanto a ideas y acciones:

- En la decoración de su celda aparecen mujeres desnudas con

Las tentaciones de San Antonio, equilibrando el conjunto: la una, a la derecha, de mano flamenca, donde las mujeres desnudas eran feas, y la otra, a la izquierda, de mano italiana, donde las mujeres eran bellas (p.57).

- Se muestra contrario, sorpresivamente, a las quemas en la hoguera en los autos de fe:

– *¿Y usted qué opina?* (pregunta el padre Almeida)
– *Yo soy contrario a esas luminarias* (p.162).

Este afán por la tolerancia podría muy bien explicarse a través de su origen converso, que le hace ser menos estricto con los demás:

¿Quién no será judío en este país? Y recordó a su tatarabuela, conversa de Zaragoza, que en tiempo del Rey Fernando había apuntalado con sus doblones una antiquísima casa de godos que se venía abajo (p.69).

Lo cierto es que no resultaba nada extraño que ostentaran altos cargos personas cuyos antecedentes familiares, más menos remotamente, hubieran tenido que ver con los judíos. De hecho, muchos de los conversos que quedaron en España se integraron perfectamente en la sociedad cristiana ocupando altos cargos civiles o eclesiásticos.

Por otra parte, en la época del Conde-Duque se instauró una corriente de pensamiento reformista que pretendía rehabilitar la figura del converso modificando los estatutos de limpieza de sangre, pareciéndole inconcebible a este mismo que no fueran capaces de perdonar los pecados a los descendientes de judíos convertidos siete generaciones atrás. Lo cierto, de todos modos, es que a Olivares le movieron más en este terreno intereses de tipo económico. Además, también decidió sustituir a los prestamistas genoveses por judeoconversos portugueses, pues los intereses acumulados se consideraban abusivos.

Hasta tal punto el Gran Inquisidor es un personaje que se aleja del tópico, que llega incluso a no dejar claro si cree en la existencia de Dios o no, y de ahí su laxitud respecto a las conductas de los demás. De esta manera, a la pregunta del padre Almeida de si cree en Dios,

...el Gran Inquisidor sonrió tiernamente, pero su sonrisa se transformó en una mueca triste.

– Hay muchos libros escritos sobre Dios, pero todos caben en una palabra: o sí, o no (p.165).



Fernando Fernán Gómez en uno de los momentos de su magnífica interpretación, como el Gran Inquisidor.

Como observamos, la pregunta del padre Almeida que para cualquier otro personaje de la novela resultaría ofensiva, para el Gran Inquisidor no tiene importancia. Es más, la interpretación de este pasaje en la película va más allá: el Gran Inquisidor no se atreve a responder y, cuando habla, se limita a pedir la comida a su criado.

El Demonio se muestra de forma explícita en las apariciones al padre Rivadesella, y desdoblado su personalidad en otros dos personajes: el padre Almeida y el conde de la Peña Andrada.

En las entrevistas entre ambos personajes se habla coloquialmente como “con un viejo amigo” (p.110). La visión que aparece del Demonio está alejada de la tradición. Aquí, el personaje es positivo; él mismo aparece como más sesudo y positivo que los propios religiosos: le dice al padre Rivadesella que ni ha volado sobre los cielos de la Corte, ni hay brujos ni fornicadores, sino que eso es una alucinación del párroco de San Pedro. Hasta tal punto se rompe con esa visión tradicionalista del Demonio y del infierno que él mismo dice:

– El infierno no está en el centro de la tierra, como os dicen, como tú mismo dices cuando predicas, ni con ninguna clase de combustible. El infierno es frío (p.111).

Es en este pasaje de la entrevista con el Demonio donde mejor muestra Torrente su ironía humorística y ese mundo de fantasía perfectamente creíble aparecido ya en novelas anteriores.

Insiste por tanto el autor en la ridiculización de todo aquello que corresponde a la tradición eclesiástica no racional, y que se repite a lo largo de los tiempos sin que nadie se plantee su existencia real.

En esta línea de cosas dadas por hecho se encontraría también la relación existente entre Dios y el Demonio. Para éste Dios es sólomente “el otro” (p.112), como si de un igual se tratara. Es más, el demonio tiene claro que esas nimiedades de que si el Rey ve a la Reina desnuda o no, no tienen importancia:

– *¿Por qué no? A mí, por lo pronto, no me va ni me viene, y supongo que al otro le sucederá lo mismo. En esas cuestiones solemos estar de acuerdo* (p.112).

A través del padre Rivadesella el lector va uniendo hilos y conectando al padre Almeida y al conde de la Peña Andrada, como si fueran uno mismo:

Mientras se estrechaban la mano, el padre Rivadesella los contempló, y le pareció que en algo se asemejaban, si bien en algo mucho mayor diferían. Buscó una referencia en su memoria, y lo único que se le recordó fue un gallo, no gigantesco, sin embargo, sino sólo mucho mayor que los corrientes, incluidos los capones; un gallo con algo raro, quizá en la cresta” (p.80).

Esta identificación del Demonio con animales se hace en diferentes ocasiones. Así, Lucrecia identifica determinados aspectos del conde con animales:

– *Yo pasé la noche, señora, en un puro gusto, con el conde encima sin quitarse, y esos ojos de gato que tiene sin dejar de mirarme. Más que de gato, de tigre. Los ojos de los tigres deben de ser así. Alumbraban toda la habitación* (p.32).

y el padre Rivadesella habla con el Gran Inquisidor sobre las diferentes formas que adopta para presentarse:

– *Para acudir a sus citas con este humilde servidor de Dios, Satanás suele escoger figuras más modestas. La más noble de ellas, la de un hidalgo entrado en años con bigote muy enhiesto; al otro lado de la escala están el perro o el pajarillo que se instalan en mi regazo y hablan conmigo por señas. Entre caballero y pájaro todo lo que Vuestra Excelencia se digne imaginar* (pp.37-38).

El mismo narrador menciona esa figuración animal del Demonio:

...que si un gallo que se subía a la bancada y acurrucaba su cresta contra el hábito del fraile; que si un pajarillo que se acogía al cobijo de su regazo, que si un perro de buena talla que le lamía las sandalias. Una vez, había sido la rama más crecida de la encina; otra, un remolino de viento, casi corpóreo. Nunca una sabandija, ni un sapo, ni un ciempiés (p.109).

La presencia del pájaro se da también en varias ocasiones, aunque los personajes a los que afecta no sienten su presencia con la del Demonio, sino que, además, les produce buenos sentimientos: en la entrevista entre el padre Villaescusa y el Gran Inquisidor y la conversación entre el Gran Inquisidor y su criado Diego.

No es la primera vez que Torrente hace uso de los animales relacionados con presencias demoníacas o religiosas. Mercedes Martí Baldellón hace referencia en su “Bestiario fantástico”¹⁴ a este hecho. Para ella la imagen del monstruo aparece a lo largo de la obra de Torrente, unas veces de forma implícita y otras de forma explícita. En la forma implícita aparece la leyenda de

¹⁴ Menedes Martí Baldellón, “Bestiario Fantástico”, publicado en la revista “Anthropos”, números 66-67, pp. 78 y ss.

San Jorge, aunque, señala cómo el dragón no se identifica con el mal absoluto, como de hecho ocurre también en *Crónica del Rey pasmado* donde el dragón, representación primera del Demonio, no va a ser representante de desastres en la Corte, sino todo lo contrario.

Comenta la aparición de otros monstruos que sí tienen una presencia física, entre los que menciona a sirenas, dragones, etc. cita a un gato que aparece en *Los gozos y las sombras*, que mira fijamente a los ojos de Carlos Deza en una reunión de negocios y a quien este mismo lo identifica con el diablo. Este último detalle nos trae a la memoria la descripción, mencionada más arriba, que hace Lucrecia del conde cuando habla de sus ojos y los identifica con los de un gato o un tigre.

En cuanto al conde, ya desde el principio muestra síntomas de alejamiento de lo divino. Así, en la celebración de la Misa,

El conde de la Peña Andrada se había ausentado de la capilla antes de la elevación, aunque sin hacer ruido (p.47).

Durante toda la obra el personaje sirve, casi exclusivamente, para que el Rey pueda transgredir la norma moral y representa la parte mundana que el Demonio necesita para llevar a cabo sus fines.

También se muestran sus poderes sobrenaturales en el texto y el cine, aunque con mucha más insistencia y exageración en la novela. Así, por ejemplo, cuando baila con la de Távora,

...lanzó el sombrero al aire; pero el sombrero, como un bumerán, voló por el salón y volvió a la cabeza de donde había salido (p.119)

o cuando entra en la Suprema y los cirios que alumbran a Cristo tiemblan. El conde, para que los clérigos no sean conscientes de la importancia del suceso, pide permiso al Gran Inquisidor para deshabilitarlos y así lo hace, simétricamente y

...como un relámpago (p.79),

no sin que alguna voz susurrara

¡Se ha atrevido a desenvainar delante del Crucificado! (p.79).

El aspecto maravilloso en la personalidad del conde se da incluso cuando él no está en escena. Así, cuando el archivero va a buscar los papeles sobre el conde y su historial, los encuentra ya preparados encima de su mesa, sin poder aportar ninguna explicación al hecho. También las formas de desaparecer se incluyen dentro de lo fantástico, como ocurre cuando escapa de la habitación de la de Távora, o cuando una vez que ha dejado a Lucrecia en su cama ésta tiene miedo por lo que oye al marchar el conde:

Lejos, aunque dentro de la casa, se batió una ventana. Después empezó a silbar el viento: bajaba de la sierra como una manada de caballos que los hubieran soltado de repente: bajaban aullando por las esquinas y enfriando el aire caliente de la noche. Lucrecia, entredormida, se arrebujó como pudo (p.140).

Es al final de la novela donde el propio conde señala sus poderes: es él quien ha dormido en la carroza a Marfisa y Lucrecia (p.176), incluso hace aparecer a la popa de la carroza dos caballos, para él mismo y el jesuita, que ni el propio padre Almeida había visto (p.176) y que le servirán para continuar su camino.

Sabemos a ciencia cierta que el conde se identifica con el Demonio porque en la última cita con el padre Rivadesella no aparece, evidentemente porque ha salido de viaje con el padre

Almeida y las dos mujeres. También lo conocemos porque el padre Villaescusa ha ido sospechando de él sistemáticamente. Así, se da cuenta de detalles que se le escapan a los demás personajes:

El conde le miraba expectante, al capuchino, y su rostro aparecía seco. El pañuelo del capuchino hedía; el conde se sacó de la manga el suyo, blanco y bien encajado, y se lo ofreció. El padre Villaescusa, después de enjugarse con él, y al devolvérselo, le preguntó:

– Y, su señoría, ¿por qué no suda? (p.82).

Es decir, se da cuenta de que hay aspectos en él que no son humanos.

El padre Almeida, por su parte, representaría la vertiente clerical del Demonio. Provoca reacciones en el Gran Inquisidor, que no nos esperaríamos y le hace razonar de una manera determinada y conveniente al padre Almeida. Representa, frente al fanatismo religioso del padre Villaescusa, la transigencia y el racionalismo: la flota y la guerra, como señala el padre Almeida, no se gana o se pierde por la actitud del Rey sino por la estupidez de los pueblos y la de sus gobernantes (p.74).

Se caracteriza por una crítica constante a la actitud de la Iglesia, aliada con el gobierno frente al pueblo, como característica propia del XVII, y enumera toda una serie de males asociados al desgobierno. Esta postura recuerda una mentalidad más cercana a la del siglo XX, cargando al personaje de modernidad:

– Quemar judíos, brujas y moriscos; quemar herejes; atentar contra la libertad de los pueblos, hacer esclavos a los hombres; explotar su trabajo con impuestos que no pueden pagar; pensar que los hombres son distintos cuando Dios los hizo iguales... (p.78).

Como al conde, se le caracteriza, aunque en un grado menos espectacular, con ciertos poderes especiales. Así, cuando va a encargar a Marfisa que sea ésta quien recoja a la Reina en palacio, él ya sabe con antelación, sin explicación previa, que en el convento se va a llevar a cabo el otro encuentro amoroso (el del Valido y su esposa).

Respecto al poder mágico o demoníaco del padre Almeida y el conde hay que señalar una serie de coincidencias que se dan en los viajes que protagonizan estos personajes, y con los que parece que sistemáticamente siembran el caos. Así, antes de su aparición en los hechos de la novela, el padre Almeida viene de Brasil, donde los neerlandeses se apoderaron de Bahía (1624), aunque fueron desalojados por los españoles un año más tarde, puesto que por aquel entonces existía una unión entre España y Portugal. La fecha no coincidiría exactamente con la datación más coherente de los hechos aparecidos en la novela, pero ya hemos visto cómo Torrente se sirve de diferentes momentos y personajes de la historia y los entremezcla.

Tras realizar sus “travesuras” en España (hechos que narra la novela), en el último momento de su aparición sabemos, por ellos mismos, dónde marchan:

El jesuita montó en el más próximo, que era negro; el conde se acercó al castaño y lo palmoteó.

– ¿Vamos, pues?

– Por mí...

– ¿Hasta dónde juntos?

– Yo voy a Londres por París.

– Yo voy a Roma por Barcelona.

– Entonces, más o menos, hasta Zaragoza (p.176).

Este itinerario tiene también relación histórica con los continuos conflictos político-militares acaecidos en toda Europa con posterioridad.

Además de expirar la tregua de los Doce Años en 1621 sin ser renovada, se rompe también la paz con Inglaterra y Carlos I, resentido por no haberse podido casar con la infanta María, hermana de Felipe IV, envió una escuadra a Cádiz que fue rechazada (1625). También continuaron las hostilidades en Alemania con el apoyo de Francia a los protestantes y de España a la casa de Austria. El hermano del Rey, Fernando, alcanzó una victoria completa en 1634 contra los protestantes. No obstante, Francia intervino directamente en la guerra (1635).

Mientras tanto, en 1640 se producen los levantamientos de Cataluña (por donde se supone que se ha dirigido el conde a Italia) y Portugal. Los tercios españoles fueron destrozados en Rocroy y se firmó la paz de Westfalia (1648). Se reconoció la independencia de los Provincias Unidas, pero continúa la guerra con Francia. Los franceses, unidos a los ingleses (ambas, regiones por donde ha pasado el padre Almeida), vencieron en la Dunas, cerrando el único puerto donde Flandes se podía unir con España. Se firmó la paz de los Pirineos (1659) por la que España cedió Rosellón, Cerdaña y algunas ciudades flamencas.

Entre tanto, también se dieron rebeliones en Sicilia y Nápoles (1647), lugares hacia donde se dirige el conde.

Como ya he hecho con otros personajes, Torrente dota de características no esperables a determinados personajes sorprendiendo al lector. Así ocurre con el personaje que estamos tratando en cuanto que posee un cierto sentido de incitación al pecado poco apropiado para su estatus de clérigo. Así, recomienda a Colette no sólo que debe ir la Reina, sino que

...por debajo de la ropa modesta, puede llevar su mejor ropa interior, la misma que trajó de París y que aquí no le dejan ponerse (p.148).

Se presenta como personaje antagonista del padre Almeida el padre Villaescusa, oponiéndose tanto en lo físico como en lo espiritual.

Sirve como símbolo de una parte mayoritaria de la Iglesia del momento, ridiculizándola, en definitiva, por el exceso de celo y por creerse en posesión de la verdad.

El personaje muestra dos obsesiones a lo largo de la obra:

- 1) Conseguir que el Rey no vea desnuda a la Reina.
- 2) Medrar en la jerarquía eclesiástica intentando, para ello, controlar todo lo que tiene a su alrededor, incluso al Valido, sirviéndose de él para poder llegar a ser Gran Inquisidor.

Es un personaje fundamentalmente intrigante e inquietante, falto de cualquier cualidad positiva; todo en él es negativo: es soberbio, mentiroso, exaltado, dominante, obsesivo, etc. Es, por tanto, desmesurada y grotescamente negativo.

Otra de las características más destacadas es su misoginia. Así, en diferentes ocasiones, muestra su desprecio hacia la mujer:

- *¿Encuentra que la Gracia del Señor se manifiesta en el coito? ¿O bien en la contemplación de esos horribles colgajos de las hembras que se llaman mamas? (p.76).*
- *¡Dios mío, Dios mío; Es tolerable que los hombres gocen del poder carnal, pero las mujeres deben ignorarlo, al menos las decentes, digan lo que digan los moralistas, que nunca son de fiar (p.106).*

En esta última cita comprobamos cómo el padre Villaescusa ataca incluso a miembros de su propia Iglesia, lo cual no es un hecho aislado. Este odio lo manifiesta especialmente sobre el

padre Rivadesella ya desde el principio de la obra. Así, en el momento en que entró el padre Rivadesella en la sala del Gran Inquisidor, el padre Villaescusa

...se llevó la mano a las narices (p.39),

para indicar que el otro apestaba. Asimismo, cuando pasan a la sala contigua no le sujeta la puerta, sino que se la cierra.

Como ya veíamos en el caso del Demonio, Torrente, y del mismo modo Uribe, se sirve de la similitud con animales para describir más gráficamente a los personajes. También Villaescusa es identificado con un animal, pero frente a lo que ocurre con los otros personajes, aquí es absolutamente negativo, aunque con una adecuación sorprendente al carácter del personaje; se trata aquí de una rata:

Pareció como si una rata grande se remejiera en las sombras de un rincón. El conde hizo además de sacar la espada, pero el Rey le detuvo.

– Hay muchas en palacio.

– De esas, no tantas como Vuestra Majestad cree.

A pesar de su excesiva maldad el padre Villaescusa se muestra relativamente inteligente siendo él quien tilda de “infernál” por primera vez al padre Almeida (p.133), e incluso cuando al final de la obra queda clara que la arribada de la flota y la guerra de Flandes no tienen nada que ver con que el Rey vea desnuda a la Reina, él todavía sale airoso y quiere hacer un gran auto de fe, al que se negará, como ya vimos, el Rey.

Respecto al Valido se supone que representa al Conde-Duque de Olivares y aparece como un personaje paralelo, en cuanto a la acción, al Rey, pero no psicológicamente.

El paralelismo de acción se manifiesta en que ambos buscan una adecuada relación sexual con su pareja, aunque con fines notoriamente diferentes. Frente a la búsqueda del simple goce sexual del Rey, el Valido, personaje ya experimentado y maduro, busca la relación sexual como un medio para procrear y tener un heredero, lo cual le llegará a obsesionar.

Se muestra mucho más inteligente que el Rey (de hecho sabe adecuarse a todas las situaciones) pero también condicionado, como él, por la Iglesia. Frente al soberano que se muestra rebelde, el Valido aparece más sumiso, al menos en lo externo, puesto que en privado reconocemos un cierto tono de resignación que indica su no identificación total con el criterio eclesiástico. No obstante, hará todo lo que le mande el padre Villaescusa, por muy descabellado que sea (como será el encuentro amoroso en el altar).

Es un personaje mediatizado por todo lo que le rodea (Iglesia, su mujer, el Rey,...), asumiendo, además, todos esos condicionamientos. Busca sólo el mantener su estatus, demostrando su habilidad política.

Marfisa resulta interesante en cuanto a construcción narrativa. En cierto modo, es el único personaje que sufre una evolución psicológica a lo largo de la obra. Así, al principio aparece como una prostituta cuya única finalidad es la consecución del dinero y, a medida que se desarrolla la historia, se convierte casi en un medio para salvar al Estado arriesgando, de esta manera, su vida sin sacar ningún beneficio.

Tanto Marfisa como su paralelo inmediato, Lucrecia, representan la voz popular en la historia y se caracterizan por tener una mayor libertad de pensamiento que el resto de los personajes frente a la Iglesia. Su lenguaje y actitud también son apropiados a su condición social.

Lucrecia es un personaje que depende siempre de otros dos: Marfisa, en cuanto que es su ama, y el conde, del que se enamora perdidamente. Esta dependencia la declara Marfisa expresamente, aunque no sea consciente de ello, cuando dice:

Lucrecia, Lucrecia del demonio, ¿dónde te metes? (p.32).

Es evidente que Marfisa lo declara sin intención, pero Torrente, y el propio lector que ya lo empieza a sospechar, sí saben que el conde es una representación del mismo Demonio y que tiene a Lucrecia plenamente esclavizada desde un punto de vista psicológico y, hasta podríamos decir, físicamente, por su atractivo sexual.

A pesar de ser personajes acostumbrados a la vida mundana son, en el fondo, más inocentes, hasta el extremo de no darse cuenta, ni siquiera al final de la historia, donde todo es evidente, que el conde y el padre Almeida son dos representaciones del mismo Demonio.

En general se da una perfecta adecuación de los personajes respecto al tiempo en el que están situados (aunque ya hemos visto que en algunos parece que se hayan adelantado a su tiempo, lo cual, en el caso del Demonio, es perfectamente explicable).

Los recursos utilizados para dar a conocer a los personajes son muy variados:

- Reconocemos su ideología, forma de pensar, actitudes ante la vida, etc., a través de lo que dicen y por lo que otros personajes cuentan de ellos. Aquí, el caso más significativo es el del padre Villaescusa, del que hablan varios personajes: el padre Almeida, el Gran Inquisidor, el padre Rivadesella, etc.

El Rey, por ejemplo, se define a sí mismo con las expresiones que utiliza. Cuando está con el conde en casa de Marfisa y le manda cubrirse, le advierte que:

– *Lo repetiremos en palacio, delante del Valido, para que se fastidie. Ahora, vámonos* (p.27).

Muestra de este modo su verdadera personalidad casi infantil, como correspondería a su edad.

No obstante, la figura del Rey no se muestra con una definición psicológica tan clara como pudiera parecer en un principio, pues, junto a estos rasgos que aparecen a lo largo de la obra y que definen su personalidad infantil, aparecen otros que no corresponderían con esa edad. Así, él mismo confiesa al lector (a través del confesor) que no es la primera vez que “va de putas”:

– *¿A confesarse un domingo por la tarde? ¿No habrá hecho Su Majestad alguna de las suyas?*

– *En todo caso, padre, lo de siempre. Pasé la noche con una prostituta* (p.101).

- Por los objetos que les rodean. El ejemplo más acusado recae en la descripción del contenido de la habitación del Gran Inquisidor, donde se encuentra

El tintero, de doce plumas, ocupaba una esquina de la mesa, y el brasero, de bronce y cuero, había sido repujado por artifices cordobeses, probablemente moriscos, pero estos orígenes dudosos no inquietaban la conciencia del Gran Inquisidor templada en las tolerancias de la corte romana. (...) la comida, a lo que podía verse, abundante y sencilla, pero el Gran Inquisidor se servía con parquedad... (p.57-58).

o cuando se describe la pluma:

El Gran Inquisidor había comenzado a jugar con una pluma de faisán cortada para su escribanía de plata repujada, obra, indudablemente, de moriscos (p.41).

- Por la indumentaria y objetos que utilizan. Los vestidos de la Reina serían un buen ejemplo y

las cosas de Francia, frívolas y alegres (p.92),

traídas por ella misma.

Las gafas del padre Rivadesella cuya fabricación se atribuye a herejes y el tabaco que fuma, que, de algún modo, recuerda esa imagen de Torrente siempre con el cigarrillo en la mano.

El padre Villaescusa posee un pañuelo que lo define, e incide en todos los aspectos negativos que se dan a lo largo de la obra, y que en este caso concreto se presenta antitético a la indumentaria del conde:

De todos modos, el padre Villaescusa había osado sacar un pañizuelo de color verdoso y se enjugaba la frente (p.42).

También la costumbre del Rey que

...los más de los días, solía vestir de negro, ¡tan severo! (p.92).

Se presenta el aspecto externo coincidiendo con el preferido en la realidad histórica de Felipe IV: el prácticamente constante uso del negro riguroso, comprobable en todos los retratos de época que, de alguna forma, reflejaba su profunda religiosidad, siempre en conflicto con su temperamento sensual.

- Por las descripciones físicas en algunos personajes concretos como el padre Almeida cuando se entrevista con Marfisa y del que se dice que era

...tan guapo y de tan buena planta...el tonsurado, si se miraba bien, no tuviera cara de golfo, sino de ángel (p.142).

o, en el caso del padre Villaescusa al que se le presenta como corpulento, con barba y sudoroso, frente a su presentación en la película:

Al padre Villaescusa le resbalaban hasta la barba, donde quedaban temblando, las gotas de sudor (p.41).

A Marfisa se la descubre con

...muslos morenos y prietos, las piernas largas (p.33).

y al Rey lo caracteriza al principio del libro:

El Rey se incorporó: desnudo, mostraba su delgadez, delatora de huesos delicados (p.25).

No sólo los personajes principales son descritos extensamente, sino también los menos importantes. Así, podemos observar la descripción del criado Diego:

El criado Diego pasaba de los cincuenta años, tenía aspecto de santurrón y, por debajo, una sonrisa cínica (p.43).

- Por los olores. La llegada a la ciudad del Demonio viene emparejada con el olor a azufre; el padre Rivadesella huele a sudor (p.36), lo cual no gusta nada al Gran Inquisidor ni al padre Villaescusa, que hace broma de ello. Más adelante el narrador dará la explicación a ese hedor:

Al padre Rivadesella, como estaba afeitado, no le bajaban de la mejilla: allí se acumulaban, desde allí exhalaban su hedor (p.41).

- Por el lenguaje y la entonación utilizada. Así, Lucrecia habla zafiamente y con coloquialismos:

¿Eres tú perillán? (p.48).

Marfisa, cuando está a solas con Lucrecia, pega voces (p.32), lo cual no se volverá a repetir a lo largo de la obra.

La Reina habla en francés con Colette (p.93), y Colette habla medio en francés, medio en español (p.148).

Hay que destacar cómo a los personajes que en principio serían los negativos, el narrador los describe siempre positivamente, colocándose de esta manera de su parte, aunque no de forma explícita. Esa positivización resulta ser tanto física como psíquica (las ideas del Demonio son precisamente las más cercanas a nuestra mentalidad). Así, por ejemplo, el pañuelo del conde es tan blanco y limpio que el padre Villaescusa se enjuga en él el sudor; frente al suyo mismo que “*hedía*” (p.82). Del mismo modo se hace una descripción tan positiva del padre Almeida en su entrevista con Marfisa, que ésta tiene que reprimir sus instintos porque se encuentra en el convento.

Por último, se deben señalar las coincidencias (es de suponer que llevadas a cabo con consciencia) en la caracterización de los personajes reales del siglo XVII, fundamentalmente el Rey por Gabino Diego y el Valido por Gurruchaga.



La identificación entre Felipe IV y la caracterización hecha a Gabino Diego resulta absolutamente sorprendente. A ello, ayudó notablemente el parecido físico de Gabino con el mismo Felipe IV.

Esa adecuación en la caracterización llega a extremos en otros personajes como el padre Almeida, a quien le interpreta el actor ¡Joaquín de Almeida!, y la elección de la actriz que encarna a la Reina que es una auténtica francesa: Anne Roussel.

Para comprobar el extremo parecido entre personaje real y actores que los interpretan no hay más que ver los retratos y cuadros que hizo Velázquez de estos personajes en diferentes actitudes.

No hay, por tanto, como se ha podido comprobar un modelo de caracterización única. Se acude a diferentes métodos para diferentes personajes. A todo esto habría que añadir la caracterización concreta en el soporte filmico que se analizará más detalladamente en el apartado de “Aspectos técnicos”.

2.1.6. *Temas*

Aparece como tema principal la imposibilidad del encuentro amoroso entre el Rey y la Reina como consecuencia cuatro factores fundamentales:

- La oposición de la jerarquía eclesiástica.
- La oposición de la jerarquía política por miedo al desastre económico y político que conllevará ese encuentro amoroso.
- Tabúes de época:
 - La mujer está hecha para el hombre con el único fin de la procreación y exaltación de éste. Así, el padre Villaescusa cree de las mujeres gallegas que:
Las que no son brujas, son putas. Los informes del Santo Oficio lo aseguran (p. 30).
 - Las relaciones sexuales son, en todos los casos, impulsadas por el demonio.
 - Estas relaciones van asociadas siempre a castigos divinos.
 - Las relaciones sexuales nunca deben ser evidentes.
 - El miedo al “qué dirán”.
- El intento de manipulación sobre el Rey, incluso en sus aspectos más íntimos.

Varios son los temas secundarios que aparecen en ambos soportes:

- Ridiculización no siempre encubierta de la Iglesia y sus ideas a través, fundamentalmente, de las actitudes y expresiones de alguno de sus componentes. Así:
 - Se esperpentizan algunas actitudes radicales. Por ejemplo, el Valido piensa, mientras el padre Villaescusa habla negativamente de Galicia e
...imaginó al lejano Reino de Galicia ardiendo por los cuatro costados, en un gigantesco auto de fe. El remedio del padre Villaescusa siempre era el mismo (p. 30).
 - El mal olor de algunas de sus componentes y las órdenes a las que pertenecen (por ejemplo, el padre Fray Eugenio de Rivadesella).
 - Los clérigos son criticados por sus costumbres, no sólo por sus ideas. Así, llevan un hábito muy caluroso, pero lo suelen contrarrestar con
un refresco eficaz, de los que guardaban para estos casos en el fondo del pozo. Con él, y con un aguardiente que le siguió...(p. 35).
 - Algunos, como el padre Rivadesella que se entrevista frecuentemente con el Demonio, ridiculizan a otros sectores de la Iglesia, por ejemplo a los místicos (pág. 113).

- Se dejan entrever también las relaciones de los eclesiásticos con las prostitutas (lo cual tan duramente critican) a través de las palabras del conde:

Le acompañé a casa de Marfisa (...) Dicen que es la mujer más bella de la Corte, y que cuenta entre su clientela grandes señores de mucho viso. Si no estuviera donde estoy, me atrevería a decir que también se le atribuyen ciertas relaciones con purpurados, pero ya se sabe lo mala que es la gente (p. 83).

A veces, esas relaciones se mencionan de forma explícita y bendecidas por la Iglesia. Así, la copa etrusca del Gran Inquisidor fue adquirida

Tras misteriosos y arriesgados tratos en los que habían intervenido un cardenal de la Santa Curia y una prostituta de claro linaje, muy afecta a los intereses de la Santa Sede, de la que había recibido un título de princesa (p. 69).

También en la Suprema

Al mentar la castidad, varias cabezas se habían movido hacia el padre capuchino: unas enfurruñadas; otras, visiblemente irónicas (p. 81),

mostrando así, claramente, la hipocresía eclesiástica.

- La obsesión de la Iglesia por controlar todos los hechos llega a un extremo de completa ridiculización: el Valido y su esposa, para procrear santamente, deben realizar el acto sexual en el coro de la abadía.
- El juego de poder entre las diferentes órdenes religiosas concretizado en el odio que se profesan el padre Rivadesella y el padre Villaescusa.
- La falta de libertad en todos los estamentos: nobles, clérigos y pueblo llano.
- El mundo demoníaco y de superstición como constante vital y motor de buena parte de los hechos que acontecen a los hombres.

En relación con este mundo demoníaco estaría el mundo de las brujas. Éste es aceptado como algo natural y cotidiano, confundiendo realidad y fantasía con toda naturalidad. Así, por ejemplo:

Una noche de sábado, descubrió, (don Secundino Mirambel Pacheco, párroco de San Martín), además de las estrellas, brujas, y consideró oportuno dar cuenta al Santo Oficio de su descubrimiento (p.23).

- La visión empuñada y hecha a su medida que el hombre tiene del más allá.
- Las diferentes formas de plantearse las relaciones entre parejas de hombre y mujer.
- Las intrigas políticas y palaciegas.
- La mujer como complemento del hombre y su aparición siempre en un plano secundario (Marfisa, que aparentemente se salvaría de esta situación, tiene que huir en última instancia).
- El problema de los conversos, que aparece mencionado a veces de forma indirecta (por ejemplo, la obsesión del padre Villaescusa por llevar a cabo actos de fe) y a veces de forma directa, por ejemplo, cuando se describen los ya aludidos objetos que posee el Gran Inquisidor.

Así, también el confesor del Rey, el padre Pérez de Valdivielso, es acusado por el padre Villaescusa de converso, de ahí que sea laxo en los pecados de sexo.

Junto a estos temas, Torrente se sirve de cuatro tópicos y recursos que son herederos de la tradición literaria:

- La imposibilidad de relaciones y de encuentros entre los amantes. Ya desde la Edad Media (lírica tradicional, poemas trovadorescos, *Libro de Buen Amor*...) aparece este tópico que se recoge en la obra estudiada.
- Unido al tópico anterior estaría la aparición de personajes celestinescos que procuran el encuentro. La tradición literaria se muestra ya levemente en las quejas de la joven a su madre en la lírica tradicional, la vieja trotaconventos del *Libro de Buen Amor* y el libro fundamental en esta tradición que sería *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Como en ésta, aparece en nuestra obra un personaje central celestinesco, que sería el padre Almeida. Se presentan otros secundarios celestinescos como Marfisa, cuya criada se llama Lucrecia, a quien en el mentidero se la tilda de alcahueta, en clara referencia a la criada de Melibea del mismo nombre. Por último, debemos mencionar a la abadesa como otro personaje mediador entre parejas.
- Propio de la tradición dramática del Siglo de Oro es el disfraz, del que Lope hizo un uso abundante. La función del mencionado disfraz es la misma que tiene en la película: mantener al espectador en constante tensión hasta que este disfraz cae. En la obra son varios los personajes que se sirven de este disfraz. Marfisa se disfraza de hombre, de monja; el Rey y la Reina se encuentran de incógnito, y junto a ellos, un personaje central, el Demonio, que se sirve de dos disfraces fundamentalmente, de clérigo y de noble, más otros muchos que se mencionan respecto a las visitas al padre Rivadesella: pájaros, gallos, etc.
- También muy propio de las comedias de enredo de Lope es el paralelismo de acciones entre el mundo de los señores y el de los criados. Así, en relación con el amor, mientras el Rey pasa la noche con Marfisa, el conde lo hace con Lucrecia, y mientras el Rey se cita con la Reina por la noche, también Colette ha concertado una cita amorosa para las once de la noche (p.139).

Además, en este apartado, debemos mencionar el juego literario de Torrente Ballester cuando en el mentidero (p. 52) hace aparecer a un cura narigudo y entrado en años llamado don Luis y, al parecer, muy popular allí. Tras este personaje se esconde la figura de don Luis de Góngora quien comienza una décima sobre el hecho, que le interrumpirá la presencia de un recién llegado que armaba mucho alboroto. Este personaje es rescatado de nuevo por Torrente al final de la novela, a modo de homenaje, puesto que en realidad no interviene para nada en la trama y no le correspondería ese privilegio (de hecho en la película ni siquiera aparece). En este último episodio se describe al personaje y sus acólitos:

Al clérigo aquel de la nariz ganchuda y cara de mala leche lo habían acompañado hasta su casa media docena de devotos, gente incondicional que le alababa su poesía y la defendía en corrillo y cenáculos, cuando la plebe la acusaba oscura y minoritaria (p. 182).

Aquí es donde don Luis terminará su décima (p.183), de la que Torrente sacará inspiración para su personaje de Marfisa, mientras que en la película la inspiradora del personaje de Marfisa parece ser la Venus del Espejo, evidentemente porque en el filme no aparece el personaje de Góngora. No hay que olvidar que Marfisa era la guerrera más valerosa del Orlando furioso de Ariosto y que aquí está tomada en el doble sentido: Marfisa “guerrea” en la cama con el



*La utilización de la estética velazqueña se hace muy evidente al comparar el cuadro de la **Venus del Espejo**, con el fotograma inicial de **Marfisa**, contemplada a través del espejo por Gabino Diego.*



Rey y “guerrea” contra las hipocresías de la sociedad, facilitando el encuentro entre el Rey y la Reina. Este doble sentido ya se muestra en la décima de don Luis de Góngora.

En este juego literario aparece de otro personaje cuya personalidad se muestra muy escuetamente pero que, habiendo intervenido don Luis de Góngora, no podía faltar. Se trata de Francisco de Quevedo, poeta y prosista famosísimo en la época por las muchas confrontaciones literarias con Góngora, al que siempre se le ha venido mencionando sus oposiciones poéticas y sus implicaciones políticas constantes. La mención a este personaje aparece más velada, si cabe, que la de Góngora y, por supuesto, en la película no aparece. Se habla de él cuando en el mentidero se comenta el encuentro amoroso de ambas parejas, y este personaje interviene:

Había un caballero mal encarado, de anteojos y nariz grande, que estuviera callado y atento a lo que se decía. Tomó entonces la palabra.

– Caballeros, me asombra la frivolidad con que tratan este asunto. Hemos ganado la batalla, pero, ¿cuántas nos quedan por perder? La flota de este año ha llegado a Cádiz, pero, ¿llegará la del año próximo? Y es verdad que el Rey y la Reina son felices, pero, ¿cuánto les va a durar? No pasará mucho tiempo sin que tengamos razones para estar tristes, y, entonces, volveremos a hacernos en la conciencia esa pregunta que nadie se atreve a formular: ¿por qué, si defendemos la verdadera fe, el Señor no nos ayuda? Yo intento entender el mundo y no lo entiendo, y, entonces, me agarro al único clavo ardiendo: hay pecados, no sabemos cuáles, por los que el Señor nos castiga. ¿Serán del Rey o serán del pueblo entero? ¿O será, simplemente, que el Señor cambió de pueblo escogido? Yo nací bajo el reinado del gran Felipe. Aquello sí que era un Rey, aquello sí que era un pueblo, aquéllos sí que eran tiempos (p. 172-173).

La cita muestra perfectamente la filosofía que por aquella época movía a Quevedo. En 1621 Quevedo terminó la primera parte de su libro *Política de Cristo Nuestro Señor, tiranía de Satanás*, dedicándoselo al conde-duque de Olivares, el monarca es un mandatario de su pueblo y todo el poder radica en Dios. Además, sabe que el ejemplo del monarca es decisivo como norma de conducta para todo el país, y que una laxitud en éste, supone un reflejo en todo el pueblo, instando por ello a su lector real, e indirectamente al Conde-Duque como ejecutor verdadero de ese lector real, a que se esfuerce y dé un ejemplo de vida perfecta.

2.2. Aspectos técnicos de la película

2.2.1. El director y su filmografía: Imanol Uribe

Salvadoreño, de origen vasco y establecido durante largas temporadas en Madrid, estudió en la E.O.C. (Escuela Oficial de Cinematografía) en donde realiza los siguientes trabajos:

- *Jack* (1972).
- *Off* (1972).
- *Emma Zunz* (1973).
- *De oca a oca y tiro porque me toca* (1974).

En lo referido a cortometrajes realiza:

- *Off: Cuestión de tiempo* (1976).
- *Ez: Centrares nucleares* (1977).
- *La nueva canción vasca* (1982).
- *Costa Guipuzcoana* (1983).

Como realizador de largometrajes ha hecho:

- *El proceso de Burgos* (1979).
- *La fuga de Segovia* (1981).
- *La muerte de Mikel* (1983).
- *Adiós, pequeña* (1986).
- *El Rey pasmado* (1991).
- *Días contados* (1994).
- *Bwana* (1996).

En lo que se refiere a su trabajo en televisión ha realizado:

- *La luna negra* (1989), para la serie Sabbath.
- *El crimen del expreso de Andalucía* (1991), para la serie “La huella del crimen”.
- *La mujer gafe* (1992), para la serie “La mujer de tu vida”.

También se ha dedicado a la producción de cortometrajes y de largometrajes como *De fresa, limón y menta* (de Miguel Ángel Díez, 1977) y *Fuego eterno* (de José Ángel Rebolledo, 1985). Ha colaborado como ayudante de dirección e interprete en *¡Tú estás loco, Briones!* (de Javier Maqua, 1980). Participó como auxiliar de montaje en la película *Miedo a salir de noche* (de Eloy de la Iglesia, 1979), y como montador en el documental *Ikuska 15: el aprendizaje del euskera para los adultos* (de Juan Miguel Gutiérrez, 1983). También ha actuado en varias películas como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (de Pedro Almodóvar, 1988) o *La mujer cualquiera* (de José Luis García Sánchez, 1992). Entre sus últimos trabajos destaca el de productor junto a Andrés Santana de la película *Después de tantos años* (de Ricardo Franco, 1993), y el de colaborador en el guión de *Cachito* (de Enrique Urbizu, 1996).

Equipo técnico de la película

Director: Imanol Uribe.

Productores: Imanol Uribe y Andrés Santana.

Guionistas: Juan Potau y Gonzalo Torrente Malvido.

Director de fotografía: Hans Burmann.

Director de arte: Félix Murcia.

Montaje: Teresa Font.

Música: José Nieto.

Director de producción: Andrés Santana.

Sonido: Guillén Ortión.

Diseño de vestuario: Javier Artiñano.

Maquillaje: Romana González.

Ayudante de producción: Raúl de la Morena.

Jefe de producción: Ricardo Albarrán.

Secretaria de rodaje: Elena Gil-Nagel.

Asesores históricos: José Luis Sancho y Anselmo Alonso.

Administración: Koro Argote.

Promoción e imagen: Notorius.

Productoras: Aite Films y Ariane Films.

Ficha artística

Javier Gurruchaga: el Valido.
Alejandra Grepí: doña Bárbara, mujer del Valido.
María Barranco: Lucrecia.
Joaquim de Almeida: Padre Almeida.
Eusebio Poncela: El Conde de la Peña Andrada.
Laura del Sol: Marfisa.
Gabino Diego: Rey.
Juan Diego: Padre Villaescusa.
Fernando Fernán Gómez: Gran Inquisidor.
Luis Barbero: Confesor.
Enma Cohen: Duquesa viuda.
Carmen Elías: Abadesa.
Eulalia Ramón: Doña Francisca de Távora.
Enrique San Francisco: Mendigo.
José Soriano: Padre Rivadesella.

2.2.2. Sinopsis de la película

En la Villa y Corte, en los primeros años del siglo XVII, ostenta el poder un joven rey (Felipe IV), casado con una joven reina (Isabel de Borbón) y asesorado por un inteligente Valido (el Conde-Duque de Olivares). Tras pasar una noche con la prostituta más cara de la ciudad (Marfisa) el Rey, hasta entonces ajeno a los placeres más íntimos de la carne, se empeña en ver a la Reina desnuda.

Pronto este empeño creará un auténtico alboroto en la Corte y la noticia estará de boca en boca de todos los estamentos.

Desencadena enfrentamientos entre las diferentes órdenes religiosas y sus representantes, que se reunirán en la Suprema para decidir si es legítimo o no el deseo del Rey.

Junto a esta preocupación religiosa se haya el miedo al castigo divino por la actuación del Rey y, por tanto, la posibilidad de que la flota que viene de Indias se hunda en el trayecto y de que los tercios españoles en Europa sean vencidos.

Así las cosas, los personajes de la obra se aliarán en uno u otro bando, como detractores o defensores de la causa real, hasta que, por fin, el Rey consiga su anhelado encuentro amoroso.

Entrelazada con la trama principal encontramos una paralela en la que el Valido, obsesionado porque hasta ahora no ha podido conseguir descendencia, hará lo indecible para alcanzarla, aconsejado por el taimado padre Villaescusa.

2.2.3. Género y estilo cinematográfico

La película se encuadra dentro del género histórico, bajo un prisma de comedia, con lo que en estos dos tipos de géneros.

El estilo intenta ser lo más realista posible a pesar de que se sirva de instrumentos del cine de ciencia ficción, cuando el párroco de San Martín observa desde el telescopio, al comienzo de la película, fenómenos extraños en el cielo. Del mismo modo, se presentan personajes mis-

teriosos que desaparecen repentinamente y sin explicación, como es el caso del conde de la Peña Andrada en la habitación de la de Távora o movimientos de objetos que casi corresponderían a un ilusionista, como cuando el mismo conde lanza el sombrero y vuelve a su lugar.

Toda la película va aderezada con toques de humor e ironía, recogiendo así, el carácter habitual de las novelas de Gonzalo Torrente Ballester. Casi todos estos detalles humorísticos están asociados con la figura del Rey. Así ocurre en la secuencia en la que al dar un portazo se cae el jarrón y se rompe, cuando se queda atontado viendo a Marfisa desnuda o viendo los cuadros heredados de sus antepasados. Estos y otros detalles son propios del filme, para que, con una segunda intención se logre llevar al espectador momentos de atención en planos que, por sí solos, tienen poca significación.

En otros personajes la ironía de su carácter provoca en el espectador momentos de diversión. Así, ocurre cuando el padre Almeida en la Suprema señala cómo subirá la gente al cielo, o en los comentarios del Valido en los momentos anteriores a su confesión. Asimismo otros pasajes resultan humorísticos por la propia simpleza del personaje. Tal es el caso del criado del Gran Inquisidor, Diego, cuando relata a su amo las noticias del mentidero y desvaría acerca de cómo puede llegar a evolucionar con el transcurso del tiempo el desnudo de las mujeres.

Para entender la pregunta fundamental en el filme, nada mejor que las propias palabras de Imanol Uribe, según una entrevista realizada por Juliets Martialay para la publicación “El Observador”

El erotismo como libertad frente a la manera etrusca y terrible de entender la religión que tenía la Inquisición.

Por último, la película se ajusta fielmente en su guión a la obra literaria, lo que supone una mayor fuerza de conexión entre el cine y la literatura para poder servirnos de un mismo análisis sin que varíen las coordenadas de acción, lugar y tiempo.

2.2.4. Estética visual

Los elementos estéticos que aportan la ambientación de época son todos los referidos al vestuario y a la escenografía (decorados, atrezzo, etc.).

Cada personaje tiene un vestuario peculiar acomodado a su función y estatus. Para ello ha habido una perfecta documentación por parte de escenógrafos y atrezzistas.

Casi todos los personajes masculinos van vestidos de colores oscuros: negros o marrones, exceptuando el Rey y el Conde de la Peña Andrada a imitación suya, que tienen mayor variación. La razón es evidente: el Rey Felipe IV tenía en la realidad histórica una verdadera obsesión por el negro riguroso, imponiéndolo como moda en la corte. El hecho de que él esté por encima de todos le permite variar esa costumbre, respecto al vestuario. El cambio a más colorista se da cuando se van a producir los primeros encuentros amorosos.

La fotografía está muy cuidada, casi preciosista, sobre todo en planos de detalles de objetos. De ella se ha encargado Hans Burmann, miembro de la A.E.C.(Asociación Española de Autores de Fotografía Cinematográfica), que utiliza una realización fotográfica caracterizada por trabajar con diafragmas abiertos en interiores. En la película le interesaba, según le comentaba en una entrevista al crítico Carlos F. Heredero, sólo tener enfocado lo principal del plano.

La técnica fotográfica está inspirada en la estética velazqueña: valorando los diferentes tonos de la gama cromática y mostrando variaciones lumínicas.

Las habitaciones están iluminadas en un orden de oposición entre focos de luz procedentes de ventanas y zonas oscuras producidas por puertas y estancias cerradas.

Los exteriores muestran un clima nublado, dominado por una tonalidad azulada y grisácea, que refuerzan el ambiente fantástico de la trama y los hechos narrados. Se comprueba en la secuencia del carruaje, al final de la película, cuando parten de la corte Marfisa, Lucrecia, el Conde de la Peña Andrada y el Padre Almeida, y en el plano general del Alcázar, que transmite un clima ambiental de atonía para ubicar al espectador.

En los interiores dominan diferentes tonos dependiendo de la estancia iluminada. En las estancias cerradas predominan los tonos amarillentos provenientes de las velas, como en la casa de Marfisa, mientras que en las habitaciones con ventanas predominan los tonos claros, como en los aposentos del Valido o del Rey, que dan como resultado unos ambientes fríos.

La película se rodó con contrastes muy intensos entre exteriores más iluminados, como el plano general del Alcázar, e interiores menos iluminados.

Se aplica una iluminación matizada en los rostros, que remarca muy intensamente sus rasgos en planos medios y, principalmente, en primeros planos de los personajes.

Por último, se multiplican las escenas de contraluz como reflejo de la técnica del claroscuro tan utilizada en la época, especialmente por Velázquez tras su primer viaje a Italia.

2.2.5. Caracterización de personajes

Hay también una caracterización de tipo pictoralista. Como vimos en el tratamiento fotográfico. El director se ha basado en cuadros de Velázquez para caracterizar a sus personajes; con la intención primera de que el físico fuera lo más parecido posible a los retratos de la época.

Uribe se ha inspirado en los retratos que realizó Velázquez a Don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, para caracterizar al actor Javier Gurruchaga, (cuyos parecidos resultan notorios) y a Felipe IV interpretado por Gabino Diego.

Del mismo modo se ha servido del cuadro *La Venus del Espejo* en dos ocasiones: al comienzo de la película, cuando el Rey está en el burdel y observa a Marfisa de espaldas, y al final de la película, cuando le dice el Rey a la Reina que se dé la vuelta en la cama. Este mismo hecho incidiría en la construcción de la estructura simétrica ya mencionada en el apartado de “Estructura narrativa”.

El cuadro *La Venus del Espejo* tiene influencia italiana de Tiziano, de luces suaves (como las que utiliza Hans Burmann en la película) sobre fondos de colores rojos y grises. Parece ser que se trata del primer desnudo de nuestra pintura, lo cual incide más en la curiosidad que tiene el rey por ver este cuadro. La modelo se dice que era una actriz llamada Damiana, amante del marqués de Heliche, conocida por sus historias escandalosas en la corte, que nos recuerdan las explicadas por nuestro autor/director respecto a Marfisa.

El parecido entre los personajes históricos y los actores elegidos es tan notorio que no parece que haya sido necesario una gran esfuerzo de caracterización. Le hubiera sido imposible a Imanol Uribe encontrar actores con más similitudes externas.

Cinematográficamente, los personajes que más cuidada caracterización tienen son el Rey, el padre Villaescusa, el Valido, el Gran Inquisidor, el Conde de la Peña Andrada y el padre Almeida, como reflejo de su mayor importancia en la novela.

El personaje del Rey, interpretado por Gabino Diego, está caracterizado por un físico ridículo en lo referente a su mirada, su forma de andar y de actuar, lo cual hace que parezca un auténtico pasmado. En sus gestos se refleja el carácter infantil ya comentado en apartados anteriores.

El Padre Villaescusa, interpretado por Juan Diego, está caracterizado por una mirada soberbia, enervada e irascible. Su aspecto general y posturas físicas muestran un carácter intri-



La técnica pictorialista basada en los cuadros de Velázquez fue también apreciada por el creador de la imagen de presentación de la película, insertando la foto de Gabino en el espejo.

gante, como queriendo permanecer oculto mientras que juega su papel de espía, de controlador de acciones sobre el resto de personajes.

El personaje del Valido, interpretado por Javier Gurruchaga, tiene una mirada y un aspecto externo de superioridad. Da la impresión de preocuparse por su elegancia ante los demás. En él aparecen rasgos propios del actor, especialmente en sus gestos y ademanes.

El Gran Inquisidor, interpretado por Fernando Fernán Gómez, es caracterizado como un hombre sosegado, bonachón, que se preocupa por las cosas y, en cierto modo, supeditado a las reglas a las que ha sido sometido. Es un personaje un tanto engañoso porque no se sabe cómo va a actuar a la hora de dictar una sentencia. Su papel realmente es de moderador y protector.

El Conde de la Peña Andrada, interpretado por Eusebio Poncela, tiene un carácter misterioso y dotado a la vez de elegancia y superioridad. Es antitético porque su función es la de ser un demonio bueno. Su misión queda oculta a todos los personajes de la trama.



La similitud en las caracterizaciones entre los personajes reales y los actores son continuas en la película. En este caso, con Javier Gurruchaga, el director partía de un parecido físico natural.

El personaje del Padre Almeida, interpretado por Joaquín de Almeida, tiene un carácter liberal y de preocupación hacia el prójimo. Su papel se podría decir que es el de abogado defensor.

Todos los personajes tienen una riqueza de marcas descriptivas como consecuencia de haber sido diseñados para representar unos acontecimientos históricos.

Los personajes los conocemos por sí mismos y son sus acciones y diálogos los que los definen como, por otra parte, es lo más habitual en el soporte cinematográfico.

2.2.6. Estructura de la narrativa filmica

Espacio

Tanto en el espacio como en el tiempo hay un nivel de inconcreción que se da también en la novela. Nunca sabremos, por datos concretos, quiénes son los personajes de la época ni los años específicos en que se desarrolla el relato.

Los espacios se pueden dividir en interiores y exteriores.

- Los interiores principales son las estancias del palacio, el burdel, el lugar donde se reúne la Suprema y el convento.

Tienen estos una marcada función iconológica. Identifican y ubican al espectador a través de los objetos, cuadros o tipos de estancias, como ya ocurría en la novela.

- Los exteriores son algunas callejuelas, el mentidero y las escenas finales de marcha del carruaje por el campo.



La técnica pictoralista se repite en multitud de planos del filme, como en este caso, durante la celebración de la Misa.

Tienen un carácter artificial porque el exceso de niebla es exagerado y porque no son los escenarios auténticos donde se supone que se desarrolla la novela, puesto que, incluso, alguno ya no existe.

Se da un juego del espacio en el interior de la Suprema, ya mencionado en apartados anteriores. Nos encontramos ante un espacio alegórico cuya composición parece ser la de un tablero de ajedrez. Lo que allí se disputa es una partida en donde el padre Villaescusa intenta dar un jaque al Padre Almeida. Esa misma configuración escénica se presenta en el despacho del Valido como si fuese también un damero, con baldosas en blanco y negro: es aquí, como ocurría en el espacio anterior, donde se decide el destino de los hombres, aunque en este caso desde el plano civil.

Aparecen espacios exteriores en la película que no se encuentran en la novela. Así, se nos presenta la fachada del palacio del Gran Inquisidor, con sus correspondientes reos y custodios en la puerta, el patio del Alcázar que es cruzado por el padre Almeida y la Reina, o los campos sobre los que van desapareciendo el padre Almeida y el conde montados a caballo.

También hay que destacar algunas escenas en las que se utiliza una técnica pictórica, como si los personajes hubieran quedado plasmados en un cuadro. Tal es el caso del plano general de la Misa oficiada por el padre Villaescusa en la corte, y la entrada del Conde de la Peña Andrada en la Suprema, cuando quedan todas las cabezas de los clérigos giradas lateralmente, pero sin un movimiento paulatino.

Acciones

Las acciones se desarrollan, fundamentalmente, a través de los diálogos y el ejemplo más claro se observa en la reunión de la Suprema.

Se encadenan alternándose y, en ocasiones, se subordinan: al principio como oposición a las acciones del Rey (por ejemplo, cuando se le cierran las puertas, o cuando los monjes que están velando al confesor le acorralan y no le dejan pasar). Pero a partir de que el Padre Almeida se encarga del encuentro del Rey y la Reina, los acontecimientos narrativos transcurrirán en sentido favorable a las intenciones del soberano.

Las escenas en que se desarrollan estas acciones son consecuentes con el orden cronológico de la película y predominan las funcionales frente a las simplemente decorativas.

Las acciones del Rey son obsesivamente repetitivas como reflejo de su personalidad e intencionalidad, de ahí que le veamos con tanta frecuencia, por ejemplo, insistir en que debe abrir puertas, lo cual, como vimos arriba, puede tener una intencionalidad ideológica.

El Padre Almeida tiene un carácter de generador de acciones, porque cuestiona las cosas y pone en tela de juicio los principales temas presentados en el filme.

La acción resolutoria, es decir, el final de las acciones, es positiva. Hay un final feliz excepto para el Padre Villaescusa, que es desterrado a Italia.

Tiempo

El tiempo tiene un ritmo lento y breve. El paso del tiempo sólo se observa por lo que dicen los personajes y por los exteriores (si es de día o de noche).

Se utiliza un recurso habitual en el cine para indicar al espectador el paso del tiempo: el tiempo referencial para los personajes. En nuestro caso, viene dado por el plano en que el Rey mira por el catalejo para ver qué hora es en el reloj del Alcázar.

La dirección del tiempo es lineal porque su transcurso va hacia un futuro, que es la conclusión de la película y no aparece en ese transcurrir saltos temporales desordenados.

La velocidad del transcurso del tiempo es lenta, produciéndose una sensación de atemporalidad entre los diferentes sucesos, lo cual cuadra perfectamente con el hilo narrativo de la novela, en el que al final nos damos cuenta de que los hechos no han existido para los personajes.

Se cuenta con otro recurso para indicar el paso del tiempo que es la iluminación en los decorados: sabemos si es por la noche o por la mañana por la luz que se filtra por las ventanas.

2.2.7. Focalización

En este apartado se trata de analizar el punto de vista, la identificación con los personajes y los centros de atención que ha escogido el realizador de la película, así como el uso de planos subjetivos.

La focalización se consigue mediante la identificación de los espectadores con algún o algunos de los personajes.

Los centros de mayor atención se encuentran en los diálogos entre el Padre Villaescusa y el Padre Almeida.

El tipo de focalización es de omnisciencia multiselectiva, puesto que la historia es contada por los personajes. El espectador saca sus conclusiones a través de la comparación de sus puntos de vista de estos. En la película cada personaje tiene su forma de pensar e intenta imponer sus ideas a los demás, con lo que el espectador tiende a identificarse con unos u otros.

La focalización más evidente se observa en la escena de la reunión de la Suprema, en el momento en que el diálogo entre el padre Almeida y el padre Villaescusa alcanza su punto más álgido. El director consigue hacer que el espectador asista al debate sobre si el Rey debe o no ver a la Reina desnuda, y así nos convierte en un clérigo más presente en el acto. El espectador se pone del lado del padre Almeida, porque está más cercano a las ideas del siglo XX sobre los derechos y libertades del individuo. En el resto de la película, en cambio, no se pueden encontrar focalizaciones tan claras.

Frente a la mayor parte de los filmes, el director no hace que los espectadores se identifiquen con alguno de los personajes, aunque sí le puedan resultar más o menos atractivos. La técnica de la que se sirve aquí el director es justamente la contraria: convencer al espectador de a qué personajes debe rechazar, como ocurre con el padre Villaescusa.

En cuanto a los centros de mayor interés en la película se pueden destacar secuencias como la del destape de los cuadros escondidos en el cuarto prohibido. Aquí, el espectador asiste junto al Rey al desvelamiento de lo que hay tras los cuadros ocultos por enormes telares, acercándose la cámara y haciendo que el espectador tome el punto de mira del Rey.

También es digna de resaltar la escena en que el Valido anuncia al Padre Villaescusa su partida a Italia, estableciéndose con el espectador un vínculo de acercamiento y una complicidad notoria.

2.2.8. Elementos técnicos

Características de la realización: planificación y montaje

En una película, el “signo” fundamental dotado de significación, dentro de la gramática filmica, es el plano, que depende del tamaño de la figura, de la distancia entre la figura y la cámara y de la longitud focal del individuo. Con estos datos se establece el siguiente esquema:

ESCALA DE PLANOS		
Iniciales usadas	Correspondencia	Significado
G.P.G. ó P.G.L.	Gran Plano General ó Plano General Largo	Ofrece una figura humana muy pequeña que le sobra aire por todos los lados.
P.G.	Plano General	La figura humana se encuentra a unos 30 metros de la cámara.
P.G.C.	Plano General Corto	Se ofrece la figura humana, pero ya con poco aire, rodeándola.
P.M.	Plano Medio	Ofrece la figura cortada a la altura de la cintura.
P.A.	Plano Americano	La figura humana aparece cortada a la altura de las rodillas.
p.p.	Primer Plano	Figura cortada por el busto.
p.p.p.	Primerísimo Primer Plano	Figura cortada por la cabeza.
P.D.	Plano Detalle	Ocupa el protagonismo de la acción.
P.S.	Plano Secuencia	Es lo que se rueda seguido, sin interrupción, comprendiendo, el desarrollo de una acción.

Nada más comenzar la película aparece un travelling con el que se nos acerca y adentra en un personaje que mira a través de un catalejo. El siguiente plano es lo que el personaje ve por él (fenómenos extraños). La mirada de este personaje tiene la función de cámara subjetiva porque el espectador adopta su punto de vista. A este tipo de plano también se le conoce como “plano subjetivo”, y se le dota de una función psicológica dependiendo de la mirada del personaje. Toda esta primera secuencia, que va acompañada por los títulos de crédito, tiene un fondo musical que le da un aire de misterio al ambiente y prepara consecuentemente la narración.

Abundan los planos medios y generales. Los movimientos de cámara se utilizan principalmente para seguir a personajes y son travelling y panorámicas muy lentos; únicamente se pueden exceptuar escenas en que por la situación de la acción exigen ser más rápidas, como, por ejemplo, la panorámica que sigue al padre Villaescusa con los monaguillos corriendo por los pasillos para detener al Rey, que quiere entrar a la habitación de la Reina para verla desnuda; la cámara se detiene justo cuando se detiene el Padre Villaescusa.

Hay planos detalle de objetos en los que se abunda en la descripción de tipo pictorialista, como ocurre en la copa del Gran Inquisidor.

La duración de los planos no es excesivamente larga, lo que agiliza el ritmo de la narración y la hace más fluida. Esa misma fluidez viene dada, también, por el uso de los planos contraplanos para mostrarnos la facilidad de diálogos.

El director parece haber procurado llevar a cabo una realización que fuera acorde con la forma de narrar que se presenta en la novela, y de hecho lo consigue.

La realización es muy simple: secuencias con diferentes acciones paralelas que se solapan sin artificios complejos. Hay historias alternantes que crean un ritmo de secuencialización fluida.

Los movimientos de cámara son sencillos y sólo sigue al personaje hasta que éste se para dentro de un mismo plano. Por lo general, si el personaje camina o se mueve, la cámara suele moverse, pero si el personaje está quieto dentro del plano, la cámara también permanece estática.

Aparecen picados, como cuando el Rey observa el baile del Conde de la Peña Andrada. También hay contrapicados como el que observamos cuando bajan por las escaleras el padre Villaescusa y el padre Rivadesella. Por último, en relación con los planos, es necesario mencionar la aparición de un plano cenital de la Suprema que incide en la identificación de ésta con un tablero de ajedrez.

La profundidad de campo se logra con puertas abiertas, presentación de amplios corredores y el uso de espejos, lo cual será comentado más adelante.

El montaje es lineal, puesto que su transcurso posee un orden cronológico, pero al mismo tiempo es alternante o de escenas paralelas, ya que transcurren simultáneamente varias historias. Un ejemplo lo podemos observar cuando se encuentran el Valido con su esposa y el Rey con la Reina en el convento en aposentos diferentes y los vemos, posteriormente, en una secuencia común, en la que aparecen los cuatro a la salida.

Aparecen elipsis, utilizadas para mostrarnos el transcurso del tiempo mediante cambios de escenarios y, en ocasiones, incluso se supone que el paso del tiempo no llega más allá de unos breves minutos. Así, cuando el conde y el Rey viajan en la carroza, se inserta una secuencia en la que Cosme cuenta al Valido la aventura del Rey, e inmediatamente después aparece éste entrando en su aposento y quitándose el sombrero. Con ello el director aporta al espectador, aunque no explícitamente, su visión acerca del Valido y del control que éste ejerce en la Corte.

Se utilizan espejos, recurso del que se sirven muchos directores para dar profundidad de campo, diferentes perspectivas narrativas y mantener a todos los personajes de una misma

secuencia en el mismo plano. Por ejemplo, al comienzo de la película vemos al Conde de la Peña Andrada mirándose, y después vemos junto a él a Lucrecia. Unos momentos después vemos al Rey vestirse ante un espejo y observar por él a Marfisa desnuda. El realizador se sirve, además, de este plano, para mostrarnos a los tres personajes que se encuentran dentro de la misma habitación (el Rey, Marfisa y el Conde de la Peña Andrada) en el mismo campo visual (en la novela, en cambio, no se da la presencia de este espejo). Posteriormente el Conde y el Rey se ponen los sombreros ante el espejo. También en el mismo habitáculo vuelve a aparecer una escena con espejo, cuando hablan Marfisa y Lucrecia sobre la relación mantenida con el Rey. Por último, se utiliza también el espejo cuando la Reina se mira ante él mientras habla con su doncella; por medio de esta planificación observamos a la doncella y la decoración de la estancia.



La utilización de los espejos es una de las técnicas constantes a lo largo del filme. Ejemplo de ello lo tenemos en estos fotogramas.

En lo que se refiere a efectos especiales interesa la secuencia en que

aparecen unas gallinas corriendo y la cámara con un zoom rápido nos intenta mostrar cómo el Demonio se reencarna en una de ellas. En el siguiente plano aparece un gallo en uno de los pórticos del claustro, donde se le suele aparecer al padre Rivadesella, con la voz distorsionada del Conde de la Peña Andrada. Para esta secuencia se han utilizado tonos azulados que inciden en la presencia de la luna y cubren la escena de un halo misterioso y fantástico.

Se puede destacar el uso de la ralentización, que además de ser una cuestión de estilo, hace que el espectador centre más la atención sobre aquello que el director quiere que observe más detenidamente. Así ocurre cuando Marfisa sale corriendo de su aposento cedido para el encuentro de los reyes. La mirada del soberano se centra en las medias rojas de Marfisa, recordándole algo.

Sonido: diálogo, música y efectos

Los diálogos nunca son excesivamente largos, salvo cuando la situación lo requiere, y se realiza una caracterización apropiada a cada personaje en relación con su diálogo.

El Gran Inquisidor tiene un diálogo pausado, tranquilo, responde a preguntas con frases cortas, etc., observable en la reunión de la Suprema.

El Rey tiene un diálogo intranquilo, propio de un niño, con admiraciones constantes por los asuntos más triviales, dándose simultáneamente una perfecta adecuación gestual.

El diálogo y tono de conversación del Padre Villaescusa se podría tildar de maligno por el tono de voz que tiene.

El Conde de la Peña Andrada tiene un lenguaje claro y conciso, a la vez que seguro, lo que le otorga una marcada personalidad.

Casi con las mismas características se pueden describir los del Valido, aunque con un ritmo más pausado. Es en este personaje donde la personalidad real del actor ha ganado más terreno a la figura de novela. Javier Gurruchaga imprime en exceso su propio carácter y dicción al personaje, lo que hace que nos parezca familiar y común a otros filmes. Además, el personaje tal y como se muestra en la película no parece reflejar las noticias históricas del Conde-Duque al que se le presenta siempre como un político en constante movimiento en palacio y dando órdenes, frente a la pausa que le caracteriza en el filme.

Como ya vimos en la novela, se da una adecuación en la caracterización fónica de personajes extranjeros, pero no afectaba a la morfosintaxis, en la cual se adoptaba el castellano.

Esta adecuación sintáctica viene exigida por la presencia del probable espectador castellano al que le resultaría incómoda no sólo una sintaxis extranjera, sino el propio idioma extranjero en sí, que debería aparecer en forma subtitulada.

El léxico en la película corresponde al estado actual de los vocablos por una necesidad de acercamiento al espectador. Así, se estaría dando un anacronismo en toda ella, puesto que no se refleja el estado lingüístico de la época en que se sitúa. No obstante, este hecho es inherente al proceso narrativo fílmico que necesita adecuarse al momento de proyección.

En cuanto a los timbres de voz aparecen en el filme toda una variedad de registros: agudos (en algunos casos el Rey), graves (Padre Villaescusa), bajos (Padre Almeida), altos (Gran Inquisidor) y débiles (el padre Rivadesella y el confesor real).

La música tiene una función expresiva porque crea un clima emocional. Subraya el carácter de los personajes a la vez que produce un tiempo de incertidumbre sobre lo que va a acontecer. Por ejemplo, cuando el Rey camina por los pasillos de palacio o cuando observa los cuadros, hay un acompañamiento de música celestial. En cambio, aparece también otro tipo de música que cumple una función descriptiva, porque se utiliza para presentarnos el ambiente. Así,

al comienzo de la película la música hace referencia a la aparición de fenómenos extraños en la Corte y esa misma melodía aparece al final del filme, enmarcándolo con ese carácter fantástico ya mencionado.

Aparecen dos tipos de música en relación al espectador: la intradiegética, que es la que oyen los personajes y el propio espectador (como en la escena del baile) y la extradiegética, que es la que solamente escucha el espectador. Este tipo de música celestial, de la que se ha encargado Gilles Ortion (y que ya utilizó en otras películas), aparece normalmente en escenas en que el director quiere intensificar la narración fílmica para que no queden vacías de contenido expresivo, como cuando el Rey va por los pasillos con su andar característico o cuando habla el Demonio con el padre Rivadesella y aparece esa música envolvente.

Hay sobreimpresiones y encabalgamientos de sonido entre un plano y otro para dar mayor énfasis a lo que viene a continuación. Este recurso indica una elipsis de sonido que antecede a lo que va a ocurrir. En muchas ocasiones estos encabalgamientos son fruto de la técnica paralelística y de la presentación antagónica de acciones. Así, por ejemplo, se mezcla la letanía de la procesión con la música del salón de bailes, como una forma más de contraste de ambientes.

Los silencios, cuya presencia no es excesiva, también aportan significado a la película, pues acrecientan el clímax de la narración.

El tono de la música no es sobrecargado ni tenso. Es un tono suave, armonioso y agradable, con carácter de virtuosismo y a la vez abstracto para dar mayor emoción a la historia.

Por otro lado, la banda sonora resulta ambigua, puesto que el espectador nunca puede prever el momento en el que va a aparecer, es decir, no está asociada a hechos o momentos de la narración fílmica concretos.

2.2.9. Otros datos de interés de la película

El hecho de que Imanol Uribe eligiera esta novela para llevarla al cine ha sido señalado por el propio director, que motiva su elección por el valor simbólico inherente al texto narrativo.

El guión lo escribió Juan Potau. Gonzalo Torrente Malvido, hijo de Torrente Ballester, aunque aparece también como guionista, no tuvo la función de escribir, sino la de controlar el guión. Torrente Ballester no dudó en ceder los derechos cinematográficos de su novela con la condición de incluir a su hijo como co-guionista del filme. También él dio su opinión sobre lo que se había escrito antes de realizarse la película, pero no modificó nada.

A la película le concedieron varios premios Goya en 1991: al guión adaptado, a la música original, a la dirección artística, al director de producción, al diseño del vestuario, a la interpretación masculina de reparto (Juan Diego), al maquillaje y peluquería, y al sonido.

También, en el Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz de 1991, le fue concedido el Premio Especial del Jurado, el Premio del Público, y el Premio al mejor actor (Juan Diego).

De la misma manera, la crítica internacional acogió al filme de forma positiva: la película se proyectó en el festival de Berlín.

En lo que se refiere a su aceptación por parte del público, se estima que alrededor de 400.000 espectadores pasaron a ver esta película por las salas cinematográficas en su primer año de exhibición.

2.3. Diferencias entre novela y película

2.3.1. Aspectos léxicos

En la novela aparecen multitud de vocablos pertenecientes a la realidad del XVII, en los que se hace referencia a objetos, profesiones o realidades propias de este siglo. Frente a ello, en la película, se omiten estos términos, fundamentalmente por dos razones:

1. Porque se explican solamente con su presencia.
2. Porque buena parte del mensaje quedaría sin sentido para el espectador moderno que, además de no conocer los términos, obviamente no podría buscarlos en ese momento en un diccionario, lo cual sí puede hacer el lector.

A diferencia de la película, en la novela el narrador, como una forma más de verosimilitud, se sirve de estructuras lingüísticas propias del siglo XVII, como

Ni el tesoro, ni el niño fueron habidos (p. 22).

en desuso en el siglo XX. Esto es posible por la diferencia en la técnica narrativa literaria frente a la cinematográfica, donde el narrador no existe (salvo casos de voz en off) y suplantado por la propia cámara.

Como ya se mencionó en el apartado de “Aspectos lingüísticos”, se dan expresiones y palabras latinas con más frecuencia en la novela, no siempre con el mismo carácter serio de la película. Así, el narrador hace mofa, incluso, de estos términos latinos:

Primero fue un “Te Deum”, a cuatro voces mixtas, con reiterada intervención del órgano, que unas veces quedaba por debajo, como quien sirve de soporte a las piroetas melódicas, y otras, las perseguía en su complicada ascensión: “laudamus, laudamus, laudamus”, hasta chocar y reflejarse en las altas bóvedas (p. 62).

y seguirá con ese tono irónico, mencionando los sucesivos cantos:

De auxiliis, Te Deum y Veni (p. 63).

Aparecen extranjerismos en la novela, no mencionados en la película, porque están en boca del narrador: *boudoir* (p.93) y *Mademoiselle* (p.92). Como en otras ocasiones, viene exigido por la necesidad de ambientar la procedencia francesa de la Reina, mientras que en la película se nos ofrece a través de imágenes y del propio acento afrancesado del personaje.

Raras veces la aparición de galicismos no responde a esta caracterización de la Reina, aunque sí, en parte, motivado por ella. Tal es el caso de otra expresión utilizada por el narrador casi al final de la obra, en la que se hace referencia a una costumbre francesa adoptada aquí por la mujer del Valido:

A la esposa del Valido le tembló el cuerpo. ¡Cómo le hubiera gustado besar así a su marido, en público, a la puerta de la iglesia! Pero no se atrevió, aunque sí adelantó dos pasos e hizo el “rendez-vous” a los Reyes. Cuando él le ordenó que se levantara, osó decir... (p. 169).

Los diálogos son casi copias exactas de la novela pero la presencia visual de los personajes en el cine hace que, en algunas ocasiones, se interpreten con diferente actitud en los distintos medios. Así, cuando Marfisa recibe a Diego, criado del Gran Inquisidor, y éste le avisa de que debe huir, en la novela se dice que apenas susurró que se fuera, mientras que en la película

Marfisa aparece mucho más altiva, displicente y autoritaria frente a Diego, como si no tuviera nada que agradecer, cuando realmente le está salvando la vida.

En general, y salvo lo ya mencionado anteriormente, exigido por las diferentes maneras de narrar en ambos soportes, la película ha mantenido el léxico utilizado en la novela sin introducir términos actuales ajenos a la obra.

2.3.2. Aspectos fónicos

Frente a la preocupación lingüística del narrador por indicar la forma de dicción de sus personajes (p. ej. en la pág. 23 se señala el uso de ceceo por parte del párroco de San Martín, don Secundino Mirambel Pacheco, en el nivel hablado pero no en el escrito), el director de la película no muestra especial interés en estos detalles. Probablemente en el libro se incide sobre este aspecto de ese personaje concreto porque el autor sí tiene como uno de los temas centrales de la novela la crítica irónica a la actitud hipócrita de la Iglesia.

Este aspecto pasa a un segundo plano en la temática de la película. Otra de las razones pudieran ser simplemente técnicas:

- El personaje no va a volver a aparecer y, por tanto, el espectador no entendería por qué se le caracteriza ceceante.
- La ridiculización del personaje a través del ceceo en la novela se sustituye en la película por los gestos, miradas y actitudes de asombro exagerado ante lo que ha visto por el catalejo.

En la novela, además, se hace hablar a la Reina con Colette en francés, aunque no en francés:

Acércate más, Colette, y habla con cuidado.

- Nadie entiende el francés de los que pueden estar cerca (p. 92).

mientras que en la película sí aparece una acentuación francesa en estos personajes y una breve expresión en francés por parte de Collette, antes de la cita y de que vaya el Rey a ver al confesor.

El resto de los personajes aparecen también caracterizados en la película, y no en la novela, por su forma de dicción. No hay uniformidad entre ellos, sino que a cada uno le corresponde una dicción apropiada a su personalidad, como ya vimos en el capítulo de “Aspectos técnicos de la película”. Se ha conseguido, por tanto, una perfecta adecuación entre tono y personalidad de los actantes.

2.3.3. Estructura narrativa

La estructura externa en ambos soportes coincide casi totalmente. En los dos está planteada como una sucesión de secuencias cinematográficas en las que se van intercalando las dos acciones principales que confluyen en un único espacio y tiempo: la abadía, con el encuentro amoroso de ambas parejas.

No obstante, en la película el director ha pretendido mostrar una estructura especialmente cerrada. Para ello recurre a la estructura circular. Frente a la novela, en el filme casi se abre y cierra igual el relato: el comienzo y el final están basados en la ya mencionada estética velazqueña, sirviéndose al principio de la imagen de Marfisa desnuda sobre la cama y al final, casi en la misma pose, la imagen de la Reina también desnuda.

Espacio

Existe una diferente forma de presentación en la adecuación de los espacios al tiempo histórico. Frente a la utilización en la novela de menciones y descripciones de calles, lugares, etc. propios de época, tal y como serían entonces (el caso más notorio sería el del Alcázar que ya no existe), en la pantalla se recurre a espacios no concordantes con la realidad presentada en la novela (se rueda en Toledo, Madrid, Salamanca, Ávila, El Escorial, Torrelaguna y Guimaraes –Portugal–) pero perfectamente creíbles para el espectador.

En cuanto a la adecuación del espacio a los personajes es perfecta; es más, en la película se desarrollan con más detalle algunos elementos que tienen menos incidencia en la novela, precisamente para crear esa ambientación propia de época. Así, por ejemplo, aparece la imagen de una carroza llena de reos de la Inquisición con soldados que los custodian a la puerta del palacio del Gran Inquisidor, cuando el padre Rivadesella va a ver a éste, de lo cual en la novela no se tienen ninguna mención.



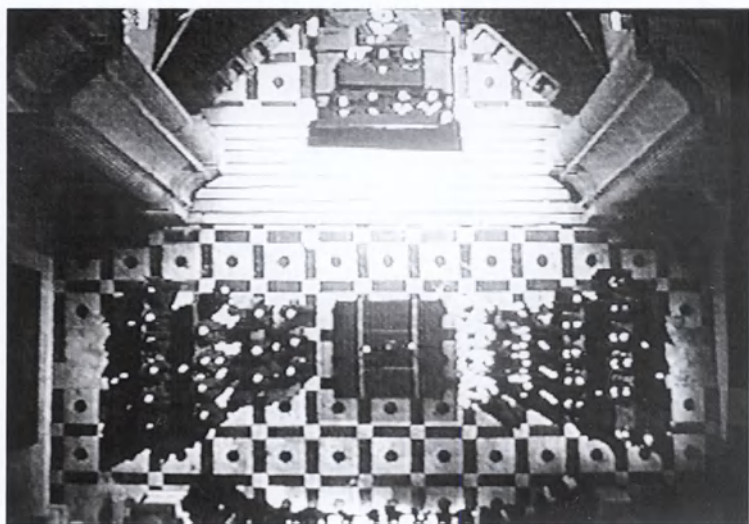
En algunas ocasiones, el director incluye nuevas realidades que completan la ambientación histórica. En este caso, se trata de la llegada de un carro de reos al palacio del Gran Inquisidor.

De la misma manera, mientras el Rey se dirige por diferentes pasillos hacia la sala prohibida, aparecen varias estancias en las que hay unos artistas pintando las paredes o sobre una mesa, lo cual no se menciona en la novela, pero sirve en la película como forma de ambientación espacial y temporal de un reinado y una personalidad regia, la de Felipe IV, caracterizada por una especial preocupación por las artes y los divertimentos, en general. También en el filme la cámara acompaña al Gran Inquisidor, al padre Villaescusa y al padre Rivadesella por los pasillos de la Suprema, cuando el primero sale a despedir a los otros dos.

En la novela, en cambio, la despedida se hace en el propio despacho del Gran Inquisidor. La razón es obvia: presentar al espectador un escenario diferenciado de los ya vistos hasta ahora, como las estancias del palacio, y enmarcar a cada personaje en su ambiente.

Se recrean con toda precisión, los diferentes ambientes de palacio: salón de baile, habitaciones, despachos, corredores, etc. y los personajes que en ellos se encuentran. Así, en la novela, respecto al salón de baile, se menciona que el Rey entreabrió la puerta y ve lo que está ocurriendo. En el filme, en cambio, el Rey divisa todo desde una balastrada con un picado de cámara que muestra un plano general del salón de baile, ambientando mejor la acción allí descrita.

Por último los espacios son simbólicos o fantásticos en la novela y en la película por razones diferentes. Frente al simbolismo y fantasía de la novela, provocado por lo extraño y chocante de las acciones de los personajes que se nos presentan (relaciones sexuales en el coro de un convento; discusión de la Suprema por un asunto aparentemente banal, etc.) en la película no son sólo los personajes y sus acciones los que provocan irrealidad, sino la forma de observar esos hechos por parte de la cámara: la Suprema está enfocada desde arriba, en un plano cenital, y contemplada como si de un tablero de ajedrez se tratase, con sus correspondientes fichas de poder



La simbología en ambos fotogramas, respecto a la representación del poder político y religioso, resulta muy evidente.

“attrezzo” con que se cuenta, sino porque incluso el personajes protagonistas, el Rey Felipe IV, y el Conde-Duque, tenían unos rasgos faciales casi idénticos a los actores escogidos para darles vida: Gabino Diego y Javier Gurruchaga.

En definitiva, se utiliza en ambos soportes el mismo tratamiento temporal: una desarrollo cronológico del tiempo (relativamente breve) basado en la alternancia de secuencias en muchos casos paralelas respecto a las acciones, unido a una presentación genérica de forma circular.

Punto de vista

Las diferencias son evidentes y consustanciales a la forma de narrar en ambos soportes. Mientras en la novela el narrador va salpicando de descripciones y opiniones subjetivas los diferentes diálogos, en la película queda suplantado por la cámara (la forma de narrar concreta se vio en el apartado de “focalización”).

La opinión del espectador respecto a los personajes y sus acciones viene también marcada por la selección, por parte del director, de los diferentes actores que interpretan a los per-

blancas y negras. Otros ejemplos serían el velatorio donde se recrea un ambiente claustrofóbico y Marfisa corriendo por el claustro a ritmo no real y como evanescente, suspendida.

Tiempo

Como hemos podido comprobar en el apartado anterior, el tratamiento del tiempo difiere en aspectos concretos (secuencias que no aparecen en la novela u otras que aparecen en la novela pero no en la película –como el es caso de aquellas en las que aparecen Góngora y Quevedo–) pero, en general, estos cambios no afectan al hilo fundamental del tiempo y el lector, una vez que ve la película, no observa en sus visionado ningún cambio decisivo respecto a la novela.

La localización temporal en la película es también, como en la novela, imprecisa, pero al espectador le resulta mucho más fácil situarse en el tiempo real, no sólo por la ambientación, utillaje y

sonajes. En el apartado siguiente veremos algunas diferencias sobre la forma de entender de interpretación entre narrador y director el carácter y personalidad de algunos personajes.

Respecto a la intención comunicativa, en general, coinciden en cuanto a la intención primordial, que es la crítica a las actitudes de la Iglesia más tradicionalista. No obstante, a la hora de confeccionar el guión, en la película se ha dado mayor cabida al tema de relaciones de pareja (Rey/Reina y Valido/esposa) y a las actitudes más bien torpes del Rey. Es decir, se incide más en el aspecto de comedia.

Personajes

Frente a una caracterización precisa en la novela, en la película se deja al criterio del espectador. Además, se presenta a los personajes con criterios estéticos muy diferentes en ambos soportes. Así, por ejemplo, cuando se describe a la mujer del Valido en la novela, se la menciona como

...medianamente alta, y el traje que lleva, por severo que fuese, no disimulaba sus hechuras. A los hombres del pueblo, aquella mujer regordeta y de andares ondulados, les gustaba (p.149).

En la película aparece, efectivamente, como una mujer alta, pero con un criterio estético de atracción diferente: es voluptuosa, pero estilizada, al gusto general del s.XX y , de no haber sido así, el rechazo del Valido a sus continuas incitaciones, hubiera sido interpretado como un rechazo a su persona, y no como una imposición y constreñimiento por parte de la Iglesia. Viene determinada, por tanto, por la necesidad de adecuación a las preferencias estéticas del espectador actual.

De la misma manera otros personajes como, por ejemplo, el padre Villaescusa, son descritos de forma totalmente antagónica en ambos soportes: mientras en la película aparece como un personaje siniestro, pequeño, casi endémico y de aspecto un tanto descuidado (excepcionalmente interpretado, dicho sea de paso, por Juan Diego) en la novela se le describe como

una figura oscura, aunque no negra: un fraile corpulento, calvo y de perfil aquilino, un verdadero perfil de César. El Valido pensó, mientras adelantaba por el centro con su esposa de la mano, que aquel fraile estaba hecho para mandar, y que lo que buscaba era el mando (p.150).

y, en otra ocasión anterior, cuando habla el Gran Inquisidor con el padre Rivadesella, dicen:

– ¡Ah, el capellán mayor de palacio! Menudo personaje.

– De menudo no tiene nada, padre Rivadesella, sino que es más bien corpulento. En lo de personaje, en cambio, estoy de acuerdo (p.39).

La explicación posible a este hecho es que, mientras en la novela a las descripciones físicas se le unen las psicológicas (oscuro personaje, en sentido despectivo, de perfil aquilino –en posible referencia al tópic del judío que siempre está urdiendo algo–, etc.) en la película no existe un narrador explícito, sino que es la cámara quien describe, de ahí que sea en la película donde más se incida en ese aspecto externo de personaje urdidor, que se frota frecuentemente las manos, que se encoge, extasia ante determinadas noticias y, en fin, actúa como un personaje intrigante.

Este personaje se presenta de una forma mucho más negativa en la novela. Así, la muerte del confesor del Rey se achaca en la película a la torpeza de éste , que da un portazo, hace caer

un jarrón y del susto muere el confesor. En la novela se supone que es el padre Villaescusa quien provoca la muerte del confesor pues es quien manda disparar a un arcabucero en el pasillo cuando sale el Rey de la estancia:

Cuando el Rey hubo bajado media docena de escalones, apareció por allá arriba, cerca de las vigas del techo, una cabeza rapada astuta (...). Un arcabucero cachazudo con su escopeta al hombro ascendió por la misma escalerilla, se detuvo ante la puerta del padre Fernán de Valdivielso y disparó un tiro hacia el vigamen del chapitel (p.103).

A ese sentido de negatividad pertenece la escena en la que el Valido comunica su intención al padre Villaescusa de que acceda en un futuro próximo al cargo de Gran Inquisidor. Mientras en la película dice que no sabe si será digno para ese puesto, en la novela cae de rodillas ante el Valido, con lo que muestra, de forma espontánea, su sumisión total al Conde.

La figura del Rey quizá sea la que se interprete con más diferencias, fundamentalmente psicológicas, en ambos soportes. Es cierto que hay una parte de su caracterización que es bastante coincidente en cuanto personaje torpe, abúlico (como era en la realidad histórica) y alelado, siendo en la novela donde más se incide en este aspecto. Así, por ejemplo, cuando el confesor es indirectamente asesinado y él va por los pasillos, el narrador aprovecha para cargar las tintas en su torpeza:

El estampido recorrió los ámbitos vacíos, atravesó las paredes más livianas y sorprendió al Rey ante un cruce de pasillos, dudoso del camino que debía tomar. "¡Ya está ahí la tormenta! ¿No cogerá desprevenido a mi confesor?" Y eligió el corredor de la izquierda, que le dejó justamente frente a la entrada de sus aposentos (p. 103).

No obstante, en la película la figura real, se hace más atractiva para el espectador, inciéndose más en su candidez que en su torpeza. El Rey es caracterizado además, como una persona preocupada por el arte y la estética. Varios son los momentos en los que el director de la película, hace hincapié en este hecho: los cuadros que se están pintando en su palacio, el gusto por la música y la danza, la admiración que muestra ante el cuerpo desnudo de Marfisa.

En consonancia con esta caracterización del Rey, la Reina aparece en la película mucho más ingenua. En el filme, ni siquiera se menciona el hecho de que haya tenido ya un hijo y sus ademanes y actitudes son más propios de una jovencita cándida.



La Reina (Alejandra Grepí), rodeada de sus damas de honor, la prima del Valido y Colette.

También en la caracterización externa se dan a veces diferencias. Tal es el caso en el que el Rey va al encuentro nocturno de la Reina. Mientras en la novela queda absolutamente claro que va vestido de blanco, en la película solamente se mezcla este color con el negro, pero no se utiliza en exclusividad, quizá porque al espectador no le parecería demasiado adecuado este color con la idea de austeridad de la época (p. 118).

Otros personajes son presentados de diferentes maneras según le interese al director o al narrador resaltar unas cosas u otras de ellos.

Así, en la novela se destacan más los aspectos demoníacos y fantásticos del conde: al entrar a la Suprema despabila los cirios y los deja equilibrados con su espada. Del mismo modo, cuando está en los aposentos de la de Távora y vienen a buscarlo para apresarlo, en la novela se deleita mucho más en el aspecto fantástico (p. 138).

Incluso la reacción de doña Paca es mucho más histérica en la novela ante su conocimiento de haberse acostado con el mismo Demonio:

Pegó un grito: “¡Es el Demonio!”, un grito lleno de pavor: “¡Me acosté con el Demonio!” Y corrió desmelenada por sus estancias, doña Paca de Távora, gritando: “¡Es el Demonio, es el Demonio!”, hasta acabar tirada en la cama, rezando y gimiendo, sin darse cuenta de que, al arrojarse sobre la sábana revuelta, le habían quedado los muslos al recacho (p. 138).

mientras que en la película la reacción es mucho más anodina, de simple sorpresa.

Al padre Almeida, por su parte, se le presenta mucho más convincente, no sólo para los espectadores, sino incluso para los propios personajes de la película. Así, mientras que en la novela, cuando habla de que en el paraíso se supone que la gente irá desnuda, el narrador no relata cuál es la reacción de los presentes, en la película los clérigos que le observan se ríen, haciéndose partícipes de su aserto.

Algunos hechos que afectan a personajes importantes y hacen evidenciar su personalidad real se dan en la novela pero no en la película. De este modo, en la novela un pajarillo (del que luego comprobamos a través del padre Rivadesella que es una de las formas bajo las que se presenta el mismo Demonio) entra por la ventana del Gran Inquisidor cuando está con su criado Diego y de la del Valido, cuando está hablando con el padre Villaescusa, pero los pensamientos de ambos son muy diferentes: mientras el Gran Inquisidor pensaba en volar como un pájaro, el Valido, que se nos presenta como un personaje constantemente interesado en su beneficio, sólo piensa en que se habían olvidado del agua y el orujo (p. 90).

En este punto hay que reseñar la única caracterización positiva que se hace del padre Villaescusa en toda la novela:

El padre Villaescusa, con el vaso en la mano, y el agua turbia por el chorro del aguardiente, lo vio partir y se extendió en consideraciones sobre la libertad de las aves y su descuido, al que Cristo se había referido (p. 90).

Esta referencia a las aves identificándolas con el Demonio aparece también en la película, pero a través de una gallina: cuando llega el Demonio a su cita con el padre Rivadesella, toma posesión de una de ellas y se acerca al padre; la gallina se transforma en figura de caballero con sombrero y penacho de plumas y su voz es la del conde, pero distorsionada.

Además, como vimos anteriormente, ya desde el principio de la película se ha identificado al Demonio con animales: una serpiente ha salido del centro de la tierra y ha visitado la villa dejando un fuerte olor a azufre. Tradicionalmente, desde la Biblia, en que una serpiente tienta a Adán y Eva, ha sido símbolo y representación del Demonio y, en otras muchas ocasiones, se ha utilizado como símbolo fálico. A este respecto, en la novela se vincula la serpiente con la tendencia a exagerar del pueblo. Así, a medida que cada personaje dice haberla visto, para cada uno será más gigantesca. La vieja vio salir una víbora (p. 21), el talabartero una culebra de regular tamaño (p. 21), la beata un verdadero culebrón (p. 21), alguien de la Guardia Valona una gigantesca boa (p. 21) y el padre Rivadesella menciona un formidable dragón (p. 37).

Marfisa también se nos presenta de forma diferente en ambos soportes. Mientras en la película no desdice en nada respecto a las demás cortesanas y podría pasar por una de ellas por su discreción y eficacia, en la novela sí se incide más en los aspectos que la identifican con la clase baja. De esta manera se nos presenta el diálogo con Lucrecia y las actitudes en su casa y vecindario:

Lucrecia acudió al tercer grito de Marfisa. La verdad era que no había chillado tanto como otras mañanas, en la que la oía toda la vecindad.

– Lucrecia, Lucrecia del demonio, ¿dónde te metes? (...)

Marfisa estaba desnuda y espatarrada sobre la cama, las ropas a sus pies, hechas un gurrño, como si las hubiera pateado (p. 32).

Otros personajes accesorios son caracterizados también de forma diferente. Ya vimos cómo la mujer del Valido se presentaba regordeta (p.149) frente a la imagen del cine, e incluso, el Valido recuerda sus actitudes en la alcoba mientras habla con el padre Villaescusa, actitudes que no se muestran tan abiertamente procaces en la película (p. 89).

La figura de Colette aparece mucho más apicarada en la novela y conocemos detalles que no se presentan en la película, como el hecho de que tuviera relaciones sexuales en Francia con el que era Rey y padre de la Reina Isabel de Borbón. La explicación a este hecho puede residir en que Torrente se ha preocupado mucho más por las referencias históricas, mezclando sucesos y actitudes verídicas con novelescas (Enrique IV fue muy apreciado por el pueblo no sólo por sus logros políticos, sino también por los amorosos: “le vert galant”).

Por último, entre estos personajes accesorios debemos hacer referencia a la dama mayor de la Reina, la duquesa viuda del Maestrazgo, prima del Valido y deseosa de haberse casado con él de no ser porque su primo se enamoró de doña Bárbara. El narrador se explayó dándonos con detalle todos los antecedentes de su vida y mostrándola con una personalidad mucho más chabacana en la novela, frente a la película, donde sólo se deja entrever la posible atracción entre ambos. Así comenta su matrimonio la duquesa en la novela:

Cuando nos casamos, nada más quedar solo, me apechugó contra un rincón y me dejó preñada. Con eso consideró que había cumplido con su deber, y volvió a las galeras. Y una vez que fui a encontrarme con él en Valencia, volvió a apechugarme, esta vez en un rincón de su cámara de capitán general, y a dejarme preñada(...) Debo añadirte que, si bien no podía vivir sin la mar, el agua dulce y el jabón nunca merecieron su simpatía. Olía a chusma, el condenado, y si olía vestido, ¿cómo sería en pelotas? (p. 98).

Hay que recordar también la desaparición en la película de un personaje con referencia histórica y literaria, don Luis de Góngora, que aparece en dos ocasiones: en el mentidero haciendo una composición a Marfisa y en la secuencia final, terminando la mencionada décima. La razón de su desaparición en la película es obvia. El espectador no tendría suficientes datos sobre ese personaje como para identificarlo con Góngora, pues supondría conocer la cultura y autores clásicos del Siglo de Oro, e incluso el poema que compone para Marfisa y que escribió en la realidad.

El mismo caso se da en la desaparición de Quevedo en el filme.

2.3.4. Temas

Como vimos en el apartado de “Temas”, en ambos soportes la temática es la misma, aunque algún tema se destaque más en la película como forma de acercarse al espectador. Esto ocurre, por ejemplo, en la mayor incidencia sobre la temática sexual y de relaciones de pareja (que lleva incluso, como vimos, a cambiar, en parte, el comienzo de la película respecto a la novela) frente al menor tratamiento del tema religioso.

2.4. Tablas de evaluación

Las tablas que mostramos a continuación son instrumentos de los que se puede servir el profesor para la evaluación de los diferentes aspectos del proceso de aprendizaje y no excluyen cualquier otro que pueda servirle para la mencionada evaluación.

ANECDOTARIO			
Alumno			
Curso			
Registro de anécdotas de			
Hasta			
Lugar	Fecha	Anécdota	Recomendación

PROTOCOLOS DE OBSERVACIÓN¹⁵	
CRITERIOS DE EVALUACIÓN	OBSERVACIONES
- Capacidad de reconocimiento de los elementos narrativos fundamentales.	
- Utilización de los recursos expresivos orales.	
- Contenidos teóricos sobre la narración y sus géneros.	
- Contenidos teóricos sobre análisis narrativo.	
- Contenidos teóricos sobre análisis fílmico.	
- Adquisición de hábitos de documentación.	
- Interés por los soportes fílmicos y narrativos.	
- Relaciones grupales.	
- Realización de materiales audiovisuales.	
- Valoración positiva de las conductas tolerantes y de convivencia.	

¹⁵ El cuadro presente es una ejemplificación de algunos de los criterios de posible evaluación. El profesor deberá crear un cuadro específico acorde con el tipo de trabajo que quiera llevar al aula y los objetivos concretos que se marque. En cualquiera de los casos los criterios de evaluación estarán relacionados con los objetivos operativos y los contenidos (conceptuales, procedimentales y actitudinales).

LISTAS DE VERIFICACIÓN		
ALUMNO	CURSO	
OBJETIVOS	ADQUIRIDOS	NO ADQUIRIDOS
• Capacidad de realización de comentarios fílmicos y dramáticos.		
• Producción de textos expositivos y argumentativos coherentes.		
• Capacidad de relación entre lo literario/fílmico y el contexto sociohistórico.		
• Interés por el trabajo en equipo.		
• Actitud crítica ante determinados comportamientos sociales discriminatorios.		
• Valoración positiva de proyectos innovadores.		

CUESTIONARIO DE EVALUACIÓN DE RECURSOS ¹⁶		
RECURSOS PREVISIBLES	RECURSOS UTILIZADOS	CAUSAS DE SU NO UTILIZACIÓN
Retroproyector		
Cámara de vídeo		
Casete		
Vídeo		
Salón de actos		
Biblioteca		

¹⁶El profesor deberá añadir todos aquellos recursos de los que crea disponer en el momento inicial.

ESCALA DE VALORACIÓN DEL TRABAJO EN GRUPO¹⁷				
NOMBRE	FECHA			
	Siempre	La mayor parte del tiempo	A veces	Nunca
Criterios de observación				
• No interrumpe al resto de los componentes.				
• Asume que sus sugerencias no sean consideradas como adecuadas.				
• Acepta su parte de responsabilidad.				
• Realiza plenamente la tarea que se le ha encomendado.				
• Puntualiza sugerencias a sus compañeros.				
• Escucha las sugerencias de los demás.				
• Trata de entender el punto de vista del compañero.				
• Acepta las decisiones de la mayoría y las pone en práctica.				
• Toma en consideración las sugerencias del profesor.				
• Trabaja cómodo con el resto de los componentes.				
• Se pone a trabajar inmediatamente.				

¹⁷La tabla se muestra a modo de ejemplo, pero el profesor será quien, teniendo en cuenta los criterios que le interese destacar, elabore una tabla más adecuada a las necesidades del grupo con el que se encuentre.

MATERIALES PARA EL ALUMNADO

3. MATERIALES PARA EL ALUMNADO

3.1. Actividades para la unidad didáctica

A continuación, exponemos un número de actividades previstas para la unidad didáctica concreta que expusimos al comienzo del trabajo, en el apartado de Orientaciones Didácticas.

Las hemos dividido en tres grandes bloques:

1. Actividades de inicio.
2. Actividades de consolidación.
3. Actividades finales.

No obstante, tras este apartado, presentamos otras actividades que pueden sustituirlas, dependiendo de los objetivos que se plantee el profesor, el tipo de alumnado o centro en que se encuentre. En otras ocasiones pueden ser un instrumento para la atención a la diversidad, de tal modo que servirían de refuerzo, complemento o, simplemente, como una forma de establecer diferentes niveles de complicación en las actividades entregadas a los distintos grupos.

3.1.1. Actividades de inicio

Corresponden estas actividades a las dos sesiones de la fase previa:

Actividades a cargo del profesorado

Primera sesión

- Hará una breve introducción al trabajo en la que explicará:
 - La metodología que se aplicará.
 - El calendario de realizaciones.
 - El sistema de evaluación.
 - Los objetivos que se persiguen.
- Entregará la documentación adecuada para la realización del trabajo:
 - Cuadros de anotaciones.
 - Listado de actividades.
 - Bibliografía.

Segunda sesión

- Hará un breve repaso de los principales elementos narrativos que ya se debieron explicar en clases anteriores.
- Moderará y orientará un debate inicial sobre el tema de cine y literatura. Con ello logrará llevar a cabo una evaluación inicial sobre los conocimientos previos que poseen los alumnos acerca del tema. Por otra parte, conocerá el grado de motivación que tienen los alumnos respecto al trabajo, lo que le permitirá cambiar o mantener estrategias didácticas.

Actividades a cargo de los alumnos

- Realización del debate sobre cine y literatura.
- Fuera del aula:
 - Lectura de la obra.
 - Realización de los cuadros de anotaciones.

3.1.2. Actividades de consolidación

Novela

Aspectos lingüísticos

- A lo largo de la novela existen diferentes estereotipos de lenguaje que se muestran a través de personajes muy diversos. Uno de ellos, el estilo oratorio, aparece unido, fundamentalmente, al padre Villaescusa. Repasad sus discursos en la Suprema y realizad, por escrito, un supuesto informe suyo dirigido a la misma, imitando el mencionado estilo, sobre los hechos ocurridos en el monasterio en donde se dan los encuentros de las dos parejas.
- En general, el lenguaje y las formas de expresión suelen tener una relación directa con el grado de inteligencia, astucia, habilidades, etc. Comprobad hasta qué punto este hecho es cierto y de qué medios se sirve el autor para mostrárnoslo a través de sus personajes.

Estructura narrativa

- Realizad un breve esquema en el que se aparezcan los diferentes tipos de narrador que pueden aparecer en una novela. Buscad en la novela que estudiamos:
 - Tipo/s de narrador/es que aparecen.
 - Persona y tiempo verbal predominantes en el narrador.
Junto a ello, valorad la idoneidad o no del punto de vista utilizado en la novela para narrar los hechos y presentar los temas principales.
- Una vez que hayáis analizado el contexto histórico en que se desarrolla la acción de la novela, realizad una supuesta noticia de un noticiero barroco en la que se narren los hechos acontecidos.

Acciones y personajes

- Uno de los aspectos fundamentales para hacer una valoración positiva de la técnica narrativa en cualquier novelista es la capacidad de construcción de personajes con posibilidades de evolución psicológica. Analizad los rasgos psicológicos de los personajes principales en la novela y su evolución a lo largo de ella. A partir de ahí, haced una valoración de su técnica narrativa.
- Se puede entender por *personajes tipo* aquellos que reúnen una serie de características universales que les hace partícipes de otra multitud de obras pertenecientes a períodos históricos muy diferentes. Seleccionad en nuestra novela los personajes tipo más importantes y valorad hasta qué punto siguen estando vigentes en el Madrid contemporáneo.
- Confeccionad un esquema comparativo de las acciones y los personajes que intervienen en ellas. En él debéis reflejar la jerarquía en los personajes (en cuanto a su mayor o menor importancia en la trama) y mostrar cómo, en nuestro caso, las acciones no se encuentran aisladas unas de otras, sino entrelazadas.
- En cada grupo elegiréis un representante que seleccionará un personaje y, asumiendo su personalidad, explicará oralmente qué le lleva interiormente a actuar como lo hace en la obra, justificando sus principales actos.

Temas

- Haced en grupo una “lluvia de ideas” sobre los diferentes temas que aparecen en la novela. Posteriormente, decidiréis cuáles de ellos son principales y secundarios y haréis un esquema en el que se muestren las interrelaciones.
- Partiendo de estos temas principales, crearéis entrevistas para sondear la opinión de personas de vuestro entorno acerca de la temática planteada en la obra. En una fase posterior discutiréis sobre el grado de interés y las relaciones de los temas planteados en la obra con la actualidad, si se mantienen vigentes o, por el contrario, han dejado de tener interés.

Cine

- Vuestro profesor seleccionará de todo el filme una serie de fotos-fijas en las que aparezcan los personajes principales, aislados o junto a otros, insertados en ambientes madrileños (por ejemplo, el mentidero) y vosotros realizaréis descripciones detalladas de esas imágenes, intentando buscar relaciones entre la personalidad de los individuos, sus ademanes y su aspecto externo.
- Haced una redacción sobre la importancia del lenguaje gestual en la comunicación y, especialmente, en el lenguaje cinematográfico. Para argumentarlo buscaréis ejemplos de secuencias de la película.
- Una de las fases esenciales en la creación de un film es el doblaje. Para reconocer el valor de este proceso, elegiréis una secuencia de la película, eliminaréis el sonido y construiréis diálogos que sustituyan a los originales, en los que cambie también la temática tratada. Más tarde lo ejemplificaréis en clase.

- Como en la literatura, en el cine existen diferentes géneros en los que encuadrar un filme. Buscad información sobre este hecho, discutid y redactad una serie de conclusiones acerca del género en el que se puede encuadrar el filme y qué grado de verosimilitud podemos encontrar en él.
- El punto de vista del narrador en una novela viene reflejado en el cine, especialmente, a través del punto de vista de la cámara, de la focalización. Teniendo en cuenta este factor, valorad el punto de vista de la cámara como elemento descriptivo y cualificador en nuestro filme y sacad conclusiones, por escrito, sobre la forma de transmitir información al espectador a través de este recurso.
- Para tener una visión completa de la técnica narrativa fílmica buscaréis información sobre sus elementos técnicos más exclusivos (música, iluminación, decorados...). En una fase posterior, buscaréis ejemplos en nuestro filme en los que podamos comprobarlos y los mostraréis al resto de compañeros.

3.1.3. *Actividades finales*

- Las adaptaciones de novelas al cine tienen diferentes grados de fidelidad, según las intenciones del director. Uno de los aspectos donde se muestra ese mayor o menor grado de fidelidad es en la aparición o no de determinados personajes. Para comprobarlo en nuestra película, localizad personajes que aparezcan en la novela y no lo hagan en ella, intentando dar una explicación a este hecho.
- Además de la aparición o no de estos personajes, las variaciones pueden venir dadas por los diferentes tratamientos que se da a estos en ambos soportes.
Buscad las caracterizaciones que se hacen en la novela sobre los personajes principales y comprobad sus afinidades o diferencias respecto a la película, justificando, si es que hay diferencias, por qué se dan.
- Los espacios y su configuración son otro de los elementos fundamentales de la narrativa fílmica. Para evidenciar este hecho, haréis un esquema de los diferentes tipos de espacio aparecidos en la película (realistas, fantásticos, interiores y exteriores) y llevaréis a cabo un debate con el resto de los grupos en el que hagáis mención especial de los espacios simbólicos, de los personajes que se insertan en ellos y de su significado. Por último, estableceréis una comparativa en el tratamiento de este aspecto en ambos soportes.
- En todo texto literario o soporte fílmico podemos encontrar una o varias intenciones comunicativas.
Comprobad, en nuestro caso, si la intención fundamental y secundarias en ambos soportes son la misma o si, por el contrario, son diferentes (aportad razones de por qué os parece que sean o no las mismas).
- Tanto en el cine como en la literatura el autor/director sitúa siempre el texto en un tiempo determinado y, para ello, reparte a lo largo de su obra referencias temporales más o menos evidentes. Buscad y enumerad las referencias temporales en ambos soportes, ya sean directas o indirectas, que permitan situarlos en una determinada época o asignarlas a unos personajes reales propios del Madrid de la época.
- A lo largo de la historia literaria y del cine muchos autores han construido personajes cuya psicología y forma de actuar y presentarse representan dos caras de una misma moneda. Teniendo en cuenta esta afirmación, discutid acerca de la posibilidad de que

el conde y el padre Almeida representen a un único personaje. Señalad cuál creéis que sería éste e incidid especialmente en el aspecto sobrenatural de ambos y el tratamiento de esta sobrenaturalidad en ambos soportes.

Por último, realizaréis una actividad fuera del aula consistente en la puesta en práctica de una Guía turístico-cultural sobre el Madrid de los Austrias, que debéis confeccionar vosotros mismos. Para su creación os podéis apoyar en parte de la bibliografía entregada por vuestro profesor en la sesión inicial.

Una vez confeccionada la guía cultural, haréis de guías turísticos en este día con compañeros vuestros de otras clases. Puede ser un buen momento, además, para confeccionar materiales filmicos que tomen como base esta actividad: preparativos, realización, ambiente, espacios visitables, etc.

3.2. Otras propuestas de actividades

3.2.1. Actividades de inicio

Novela

- Búsqueda de información sobre el autor y la obra, como material básico para realizar un breve ejercicio por escrito donde se reseñe su evolución narrativa, su situación en la historia de la literatura española, rasgos principales de su prosa y, atención especial, a la obra estudiada.

Cine

- Localización y descripción, a través de diccionarios o libros específicos sobre cine, de todos los términos precisos que aparezcan en la ficha técnica: producción, montaje, dirección de arte, fotografía, etc.
- Breve trabajo de consulta sobre la filmografía del director y los rasgos característicos fundamentales en su evolución.
- Realización de una ficha técnica y artística de la película.

3.2.2. Actividades de consolidación

Novela

Aspectos lingüísticos

- El alumno comprobará si existen compartimentos estanco en los usos lingüísticos en relación con los diferentes estratos sociales o, si por el contrario, existe interrelación.
- Búsqueda y análisis de diferentes estereotipos de lenguajes y su actualidad en ambientes madrileños.

- El alumno comprobará si los personajes poseen una adecuación en la dicción respecto a su idioma natal y si esa adecuación se da o no en todos los aspectos lingüísticos, fundamentalmente en fonética y sintaxis.
- Valoración, por escrito, del tratamiento de los personajes, en cuanto a dicción se refiere, destacando la adecuada caracterización en relación con la entonación, timbre de voz, etc.
- Efectuar un breve escrito valorando hasta qué punto el lenguaje sirve como ambientación de época.
- Valoración de por qué no aparecen en exceso coloquialismos, palabras malsonantes, etc., cuando se está reflejando un ambiente aparentemente, y en general, realista e histórico.
- Los alumnos buscarán y enumerarán por escrito las características fonéticas del castellano en el siglo XVII.
- Búsqueda y enumeración de palabras propias de época con correspondiente significado y acepción adecuada al texto.

Estructura narrativa

- En primer lugar confeccionarán una estructura externa y otra interna de la novela. Junto a ello, definirán, por escrito, los diferentes conceptos teóricos sobre los que trabajarán en las actividades siguientes: espacio, tiempo y punto de vista.
- Tomando como base alguno de los cuadros de Velázquez, hacer la descripción detallada de alguno de los personajes reales de época: Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, Isabel de Borbón, etc.
- Visita al “Museo Municipal” para recoger referencias, reproducciones de planos de época, costumbres, etc., del Madrid del XVII.
- Recopilación de planos de época, grabados, fotografías, postales, etc., que recreen el ambiente y costumbres, los cuales serán plasmados finalmente en murales que sirvan como guía para una exposición teórica en clase.
- Llevar a cabo una redacción sobre si el tiempo de la ficción se presenta como realista teniendo en cuenta cómo afecta a los distintos personajes y sus modos de actuar.
- Hacer un cuadro comparativo de época donde se reseñen los aspectos más importantes (sociopolítica, arte, pensamiento y literatura) y sus concomitancias temporales.
- Realizar, por escrito, un monólogo del Rey en el que éste dé su visión de toda la problemática presentada y del tratamiento que el narrador ha hecho de él.
- Cada grupo redactará en un folio un final diferente para la obra y, tras una votación en el aula, los propios alumnos decidirán cuál es el más apropiado.
- Realización sobre un mapa del recorrido o lugares mencionados en la novela del Madrid antiguo.
- Llevar a cabo una valoración sobre si existe o no adecuación entre el tipo de personaje que se presenta y su condición social y el espacio en el que se le enmarca.

- Realizar una sesión de diapositivas como base para una explicación teórica sobre la época en sus diferentes aspectos.

Acción y personajes

- Realizar una presentación teórica en la que se definan los conceptos de “acción” y “personajes” y sus diferentes tipos.
- Llevar a cabo, por escrito, una entrevista ficticia a cualquiera de los personajes de la obra haciéndole exponer sus opiniones acerca de los acontecimientos desarrollados.
- Realizar un esquema sobre cómo podría continuar la historia de los personajes principales.
- Localizar los personajes arquetipo que aparecen a lo largo de la obra, señalando su presencia en otras obras estudiadas.
- Analizar detalladamente la postura del Gran Inquisidor ante los problemas planteados en la obra.
- Imaginar, en sendos monólogos interiores entrelazados y por escrito, lo que pensarían el Valido y su mujer cuando se dirigen hacia el convento.



El Padre Almeida y el Conde aparecen como la representación de un único personaje que domina la escena constantemente: el Demonio, en sus diversas manifestaciones.

- Escribir un pequeño diálogo en el que el padre Almeida y el conde hablen con el Demonio, como representantes suyos, sobre cuánto han sido capaces de revolucionar las cosas en la Corte durante el tiempo que han permanecido en ella, y cuáles han sido los méritos de cada uno.
- Realizar un debate en el que cada uno de los componentes asuma el papel de uno de los personajes hablando sobre su visión personal del mundo.
- Discutir hasta qué punto los personajes secundarios son decisivos para el desarrollo de la trama principal.

- Hacer una lista de rasgos físicos con los que se configure a cada uno de los personajes principales.
- Hacer un esquema de los personajes que aparecen como opuestos y complementarios, explicando las razones físicas, psicológicas, etc.

Temas

- Localizar en la obra los diferentes tópicos literarios de la historia de la literatura y comprobar similitudes y diferencias con tratamientos anteriores.
- Buscar en la obra coincidencias de elementos diversos con la “Comedia nueva” de Lope.

- Debatar sobre los signos de decadencia y espíritu de contradicción propios del Barroco que se muestran en la obra.
- Una vez realizado el listado de temas de forma individual, por grupos, unificar estos y defender ante los demás grupos la primacía de unos temas sobre otros.
- Realizar exposiciones orales con apoyo de diapositivas, retroproyectors, láminas, etc., sobre la sociedad del momento apoyándose en la temática de la obra.

Cine

En el aula

- Escribir una redacción sobre “Arte y arquitectura en el Barroco madrileño”, buscando afinidades con la forma de llevarlo en el filme.
- El profesor seleccionará una secuencia concreta (por ejemplo, planos sobre el convento, un diálogo del Valido, etc.) y el alumno hará una redacción en la que describirá el mencionado espacio.
- Hacer una valoración sobre la conveniencia de haber elegido a esos actores concretos para interpretar a sus personajes.
- Resaltar la importancia de la música en el cine y la forma de utilizarla en nuestro filme destacando su capacidad narrativa.
- Localizar personajes que en la película estén caracterizados con una dicción extranjera y comprobarán si alguno de ellos utiliza alguna expresión que no aparezca en la novela. De ser así, exponer una justificación del hecho.
- Enumerar los rasgos externos de que se ha servido el director para caracterizar a los personajes principales.
- Analizar un plano de la película detallando sus funciones expresivas.
- Explicarán la diferencia entre travelling y panorámica justificándolo en la película.
- Hacer una redacción sobre el modo de vestir en la época apoyándose en el filme o en cuadros de pintores de ese tiempo.
- Analizar la estética velazqueña e intentar descubrir similitudes con la estética fílmica de nuestra película.
- Debatar sobre si es más importante el diálogo de los personajes que su propia figura (imagen) para que las acciones impacten más al espectador.
- Dialogar sobre la importancia de la música para crear el ambiente de una determinada época o género cinematográfico.
- Debatar sobre la importancia que tiene la personalidad del actor en el momento de interpretar su personaje. Ejemplificarlo con los actores del filme.
- Debatar en grupo sobre la importancia de la psicología de los personajes y de su implicación en el espectador.
- Escribir un breve guión inventado siguiendo el modelo de personajes de la película en el que se aporte una visión diferente de algún tema o personaje.

- Realizar una redacción en la que se exponga la importancia de los movimientos de cámara y hasta qué punto este recurso puede servir al director para transmitirnos su interpretación del personaje.
- Llevar a cabo por escrito una valoración del cine como medio de adquisición de criterios estéticos, expresivos y creativos.
- Redactar un escrito en el que se valoren los elementos técnicos que se consideren más importantes en la ejecución de una película.
- Redactar una historia basada en la misma trama que nos atañe pero, donde las localizaciones sean propias de otros ambientes madrileños no aparecidos o en los que no se haya incidido suficientemente.
- Por grupos, el profesor repartirá partes de la película para que éstos transcriban el guión. Una vez transcrito, realizarán un análisis comparativo del filme y la novela, señalando afinidades y discrepancias.
- Elegirán cualquier pasaje de la película e intentarán asumir cada uno el papel de un personaje imitando, en la medida de lo posible, la dicción de éste unida al lenguaje gestual.
- Un componente del grupo asumirá el papel de algún personaje y el resto le entrevistará sobre aspectos aparecidos en la película y otros, ficticios y ajenos a ella.
- Los alumnos seleccionarán secuencias en los que actúen varios personajes, se repartirán los papeles y harán una breve interpretación en clase. Para ello, lo ideal sería que junto a esto, montaran algún tipo de escenario, aunque fuese meramente simbólico, y buscaran algún tipo de utilillaje.

Fuera del aula

- Buscarán grabados de época, reproducciones de cuadros, etc. en los que aparezcan los personajes protagonistas reales (Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, Isabel de Borbón,...) y comprobarán la acertada caracterización de los personajes en el filme.
- Búsqueda de información en la Filmoteca Nacional sobre entrevistas con el director o autor, actores, etc.
- Visita a alguna productora para recabar información sobre el proceso de realización de una película.
- Visita a algún estudio cinematográfico, de montaje de sonido, estudio fotográfico, efectos especiales, etc.
- Visita al “Museo del Libro” donde se puede observar la evolución de los diferentes soportes en la transmisión de mensajes: el libro y sus orígenes, la fotografía, el sonido, cine...
- Posibilidad de concertar alguna entrevista o encuentro en el centro educativo con alguno de los actores.
- Visita al “Museo del Prado” donde se pueden contemplar buena parte de las pinturas de Velázquez sobre el siglo XVII, sociedad y costumbres, retratos dedicados a personajes que aparecen en la obra objeto de estudio, etc.

- Se realizarán entrevistas con grabadoras y breves filmaciones a diferentes personas del centro educativo para comprobar cómo en la realidad también las distintas dicciones corresponden a diferencias de carácter y personalidad. En él podrán llevar a la práctica algunas de las técnicas cinematográficas explicadas en clase.
- Las excursiones o visitas servirán para crear un documento filmado (que posteriormente podrá ser manejado, transformado y seleccionado por los alumnos) en el que se mostrarán aspectos variados de la época.
- Representar una secuencia de la película y grabarla en vídeo adoptando los modos de ser y estar de los personajes en la película. Se servirán del mayor número de medios posibles (cámara, decorados, micrófonos, focos, música, efectos...) y funciones (director, actor, cameraman,...). La escena deberá ambientarse en cualquiera de los escenarios madrileños aparecidos en la novela.
- Realizar en grupo de trabajo una secuencia a modo de cómic exponiéndola en un mural.
- Conseguir o crear a imitación de la película utillaje y elementos decorativos o de vestuario que imite al utilizado en la película. Realizar en el centro una pequeña exposición explicativa con los objetos obtenidos.
- Grabar en cassette una secuencia de la película. Y con el sonido grabado representar una escena ficticia en donde la importancia debe radicar en los gestos.

3.2.3. Actividades finales

Sinopsis y compendio

Puesta en común sobre aspectos argumentales tratados en la novela que no son tratados en la película y viceversa.

Aspectos lingüísticos

- Comprobar si aparecen términos de época, expresiones propias del siglo, etc. en la novela y en el filme, justificando la diferencia de presentación en ambos soportes.
- Buscar los términos latinos y extranjerismos que aparecen en la novela comprobando el diferente tratamiento que se da en el filme, justificando las diferencias.
- Identificar a los personajes a los que se presenta como extranjeros y comprobar qué tipo de tratamiento se da a estas características en ambos soportes: dicción, vestuario, actitudes ante la vida, etc.
- Debatir acerca de si la caracterización fónica de los personajes (tono de voz, dicción, fluidez en la pronunciación, etc.) se adecúa a la personalidad de estos, comprobando si esa caracterización se menciona en ambos soportes.
- Búsqueda y enumeración de coloquialismos, términos familiares, etc. a lo largo de la novela y su relación con la película.
- Unificar criterios, basándose en las opiniones individuales ya establecidas respecto al tratamiento del lenguaje en la novela y el cine, y establecer una comparativa entre ambas.

- El grupo realizará una valoración comparativa entre el léxico y fonética del siglo XVII y el de la novela.
- Valoración por escrito, tras una puesta en común en el grupo, del análisis comparativo entre los diálogos en cada soporte.

Estructura narrativa y filmica

- Una vez enumerados todos los espacios aparecidos en ambos soportes, comprobar si son los mismos, enumerar aquellos que no se muestren en alguno de los soportes, y exponer, por escrito, una explicación coherente sobre el hecho. Si todos los espacios presentados en el filme aparecen también en la novela y, en caso de no aparecer, justificarlo.
- Hacer un esquema sobre los diferentes tipos de espacio que aparecen y el valor dado a cada uno, en relación con los personajes que aparecen en ellos y su mayor o menor movilidad dentro de estos.
- Búsqueda en la novela y la película de actividades de época realizadas en determinados espacios de ambas obras.
- Comprobar si la caracterización hecha de los personajes en ambos soportes es adecuada al tiempo y espacio en que se sitúa.
- Señalar el simbolismo de los espacios e indicar cómo se consigue en cada soporte.
- Debatir sobre la diferencia o afinidad en el tratamiento del tiempo y el de las acciones.
- Analizar el tratamiento del tiempo y sus tipos en ambos soportes:
 - Interno/externo.
 - Histórico/real: Madrid de los Austrias.
 - De la acción.
- Discutir, previo trabajo en grupos, sobre las diferencias técnicas de la narración en ambos soportes (uso de diálogos y monólogos, flashback, flashforward, movimientos de cámara, etc.), y hasta qué punto pueden afectar al desarrollo de la acción y los personajes la implicación del narrador en ambas técnicas.
- Realizar un debate sobre:
 - La intencionalidad última del narrador a la hora de haber construido el relato.
 - Comparación de dicha intencionalidad con la de película y la adopción de un determinado punto de vista para alcanzarla.
 - Valoración sobre si los medios narrativos empleados han servido en ambos soportes para la consecución de la intencionalidad narrativa.

Acciones y personajes

- Enumerar los recursos de que se sirve el autor para caracterizar a los personajes y compararlos con los del filme, valorando el mayor o menor acierto de cada uno.
- Debatir acerca de si el género de la novela y del filme es el mismo o, si por el contrario, en alguno de ellos priman unos aspectos sobre otros.
- Plantear qué caracterización es más adecuada para los personajes, si la filmica o la literaria, justificando ambas posturas.

- Un alumno de cada grupo elegirá un personaje y, asumiendo su personalidad, explicará oralmente la diferencia de tratamiento de que ha sido objeto en ambos soportes y, con cuál de ellas se encuentra más identificado.
- Comparar los rasgos físicos enumerados con la caracterización elegida para cada uno de los personajes principales.

Temas

- Analizar si la intención comunicativa es la misma en ambos soportes y, de existir diferencias, justificar por qué se ha dado primacía a alguna.

3.3. Glosario

3.3.1. Términos castellanos

Abada. (Del port. “abada”, y éste del malayo “badaq”), f. Rinoceronte.

Acémila. Mula o macho de carga.

Adustez. Calidad del adusto. Adusto. Austero, rígido, melancólico. Dícese de personas y cosas.

Alabarda. Arma ofensiva, que consta de un asta de madera como de dos metros de largo, y de una moharra con cuchilla transversal, aguda por un lado y de figura de media luna por el otro.

Antiparras. Fam. Anteojos, gafas.

Anuencia. Consentimiento, permisión.

Aquilino. Adj.poét. Aguilero, dicho del rostro o nariz.

Arambol. Pal. y Vallad. Balastrada de una escalera.

Arcabuz. Arma antigua de fuego, con cañón de hierro y caja de madera, semejante al fusil, y que se disparaba prendiendo la pólvora del tiro mediante una mecha móvil colocada en la misma arma.// 2. Arcabucero, soldado.

Arcaz. m. aum. ant. de arca.

Aspaviento. Demostración excesiva o afectada de espanto, admiración o sentimiento.

Auriga. El que dirige y gobierna las caballerías que tiran de un carruaje.

Blasonado. p.p. de blasonar/ 2. Ilustre por sus blasones.

Blasonar. tr. Disponer el escudo de armas de una ciudad o familia según la regla del arte.

Bonete. Especie de gorra de varias hechuras y comúnmente de cuatro picos, usada por los eclesiásticos y seminaristas, y antiguamente por los colegiales y graduados.

Búcaro. m. Tierra roja arcillosa, que se traía primitivamente de Portugal, y se usaba para hacer vasijas que se estimaban por su olor característico, especialmente como jarras para servir el agua.

Capillas. f. Capucha sujeta al cuello de las capas, gabanes o hábitos.

Cachazudo. Que tiene cachaza. Apl. a pers., ú.t.c.s.

Cachaza. f. fam. Lentitud y sosiego en el modo de hablar o de obrar; flema, frialdad de ánimo.

Catalejo m. antejo de larga vista.

Cachicuerna. Aplícase al cuchillo u otra arma que tiene las cachas o mango de cuerno.

Caletre. m. fam. Tino, discernimiento, capacidad.

Casquivana. adj. fam. alegre de cascos. Ú.t.c.s./2. f. Mujer que no tiene formalidad en su trato con el sexo masculino.

Coletó. “Echarse” una cosa “al coletó”. fr. fig. y fam. Comérsela o bebérsela.

Confidente. adj. Fiel, seguro, de confianza./ 2.m. y f. Persona a quien otro fía sus secretos o le

encarga la ejecución de cosas reservadas./3. Persona que sirve de espía, y trae noticias de lo que pasa en el campo enemigo o entre gentes sospechosas.

Corpiño. Almilla o jubón sin mangas. Jubón. Vestidura que cubre desde los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al cuerpo.

Corsario. adj. Dícese del buque que andaba al corso, con patente del gobierno de su nación.

Corso. Campaña que hacían por el mar los buques mercantes con patente de su gobierno para perseguir a los piratas o a las embarcaciones enemigas.

Covachuelista. Oficial de una de las covachuelas, oficinas del Estado.

Covachuela. Cualquiera de las secretarías del despacho universal, que hoy se llaman ministerios. Díóseles este nombre porque estaban situadas en los sótanos del antiguo real palacio.

Cuarterón. Cada uno de los cuadros que hay entre los peinazos de las puertas y ventanas.

Cuchitril. fam. pocilga./2. fig. y fam. Habitación estrecha y desaseada.

Chapeo. Calar el m. ant. sombrero, prenda para cubrir la cabeza. Dicho de la gorra, el sombrero, etc., ponérselos, haciéndolos entrar mucho en la cabeza.

Chapitel. Remate de las torres que se levanta en figura piramidal./2. Capitel de la columna.

Chiscón. Tabuco. Aposento pequeño o habitación estrecha.

Decoro. Honor, respeto, reverencia que se debe a una persona por su nacimiento o dignidad/2. Circunspección. gravedad./3. Pureza, honestidad, recato /4. Honra, punto, estimación./ guardar el decoro. fr. Comportarse uno con arreglo a su condición social.

Dédalo. (por alusión a “Dédalo”, personaje mitológico a quien se atribuye la construcción del laberinto de Creta) m. fig. Laberinto, cosa o lugar confusos y enmarañados.

Deliquio. Desmayo, desfallecimiento.

Despanzurrar. tr. fam. Romper a uno la panza.

Destocar. Quitar o deshacer el tocado./2. Descubrirse la cabeza, quitarse el sombrero, montera, gorra, etc.

Diañu. fam. En algunas partes, eufemismo de diablo.

Escabel. Asiento pequeño hecho de tablas, sin respaldo.

Emperifollar. Emperejilar. Fam. Adornar a una persona con profusión y esmero.

Emolumento. Gaje, utilidad o propina que corresponde a un cargo o empleo.

Encasquetar. Encajar bien en la cabeza el sombrero, gorra, boina, etc.

Endriago. Monstruo fabuloso, formado del conjunto de facciones humanas y de las de varias fieras.

Escarcela. Especie de bolsa que se llevaba pendiente de la cintura.

Escudilla. Vasija ancha y de forma de una media esfera, que se usa comúnmente para servir en ella la sopa y el caldo.

Fámulo. Sirviente de la comunidad de un colegio./ 2.fam. Criado doméstico.

Faltriquera. Bolsillo de las prendas de vestir./ 2. Bolsillo que se atan las mujeres a la cintura y que llevan colgando debajo del vestido o delantal.

Figón. Casa donde se guisan y venden cosas ordinarias de comer.

Frazada. Manta peluda que se echa sobre la cama.

Galeras. Pena de servir remando en las galeras reales, que se imponía a ciertos delincuentes.

Galopín. Cualquier muchacho mal vestido, sucio y desharrapado, por abandono./2. Pícaro, bribón, sin crianza ni vergüenza./ 3. fig. y fam. Hombre taimado, de talento y mundo./ 4. Mar. paje de escoba./ De cocina, galopillo.

Garzón. Joven mancebo, mozo.

Gaznate. Garguero. Parte superior de la tráquea.

Gleba. Siervo de la gleba. Esclavo afecto a una heredad y que no se desligaba de ella al cambiar de dueño.

Gorigori. Voz con que popularmente se alude al canto lúgubre de los entierros.

Gulipas ¿Guripa? Soldado, que sirve en la milicia./2. Guardia, persona que mantienen el orden.

Gurruño. Cosa arrugada o encogida.

Halda. Falda./2. Regazo o enfaldo de la saya.

Hugonote. Dícese de los que en Francia seguían la secta de Calvino.

Ignaro. Que no tiene noticia de las cosas.

Inveterado. Antiguo, arraigado.

Ínterin. Tiempo que dura el desempeño interino de un cargo./2. Entretanto o mientras.

Jicara. Vasija pequeña de madera, ordinariamente hecha de la corteza del fruto de la güira, y usada como la de loza del mismo nombre en España./ 2. Vasija pequeña, generalmente de loza, que suele emplearse para tomar chocolate.

Leguleyo. El que trata de leyes no conociéndolas sino vulgar y *escasamente*.

Librea. Traje que los príncipes, señores y algunas otras personas o entidades dan a sus criados; por lo común uniforme y con distintivos./ 2. Vestido uniforme que usaban las cuadrillas de caballeros en los festejos públicos./ 3 fig. Paje o criado que usa librea.

Lindo. Hermoso, bello, apacible y grato a la vista./ 2. fig. y fam. Hombre afeminado, presumido de hermoso y que cuida demasiado de su compostura y aseo.

Lorzas. Pliegue para acortar una prenda.

Lueñe. Distante, lejano, apartado.

Mácula. Mancha de suciedad.

Magín. fam. Imaginación

Mefítico. Dícese de lo que, respirado, puede causar daño, y especialmente cuando es fétido.

Mercedario. Dícese del religioso o religiosa de la real y militar orden de la Merced.

Mostense. Dícese de la orden premonstratense y de los que la profesan.

Monago. fam. Monaguillo.

Morapio. Vino oscuro, tinto.

Nimbar. Circuir de nimbo o aureola una figura o imagen.

Osezno. Cachorro del oso.

Palangana. Jofaina, palancana.

Pañizuelo. Pañuelo.

Paramento. Adorno o atavío con que se cubre una cosa.

Paramentos sacerdotales. Vestiduras y demás adornos que usan los sacerdotes para celebrar misas y otros oficios divinos.

Patente de corso. Cédula o despacho con que el gobierno de un Estado autoriza a un sujeto para hacer el corso contra los enemigos de la nación.

Pavana. Danza española, grave y seria y de movimientos pausados.

Pelandusca. Prostituta, ramera.

Peltre. Aleación de cinc, plomo y estaño.

Perendengue. Moneda de vellón, con valor de cuatro maravedíes, que se acuñó en tiempos de Felipe IV./ 2. Adornos, atavíos.

Perifollo. Adornos de mujer en el traje y peinado, y especialmente de los que son excesivos o de mal gusto.

Perorata. Oración o razonamiento molesto o inoportuno.

Perulero. Natural del Perú./2. Persona que ha venido desde el Perú a España, y especialmente la adinerada.

Petate. Lío de la cama, y la ropa de cada marinero, de cada soldado en el cuartel y de cada penado en su prisión./ 2. Equipaje de cualquiera de las personas que van a bordo.

Pingüe. Abundante, copioso.

Pipiolo. El principiante, novato o inexperto.

Pirata. Ladrón que anda robando por el mar.

Precito. Condenado a las penas del infierno, réprobo.

Premostense (premonstratense). Dícese de la orden de canónigos regulares fundada por San Norberto, y de los individuos que la profesan.

Prosapia. Ascendencia, linaje o generación de una persona.

Rapapolvo. fam. Reprensión áspera.

Remejer. Revolver, remezclar.

Renuevo. Vástago que echa el árbol después de podado o cortado./ 2. Acción y efecto de renovar o renovarse. Aquí se utiliza en sentido figurado para referirse a la llegada de la menstruación.

Requilorio. Formalidad nimia e innecesario rodeo en que suele perderse el tiempo antes de hacer o decir lo que es obvio, fácil y sencillo.

Retén. Tropa que en más o menos número se pone sobre las armas, cuando las circunstancias lo requieren, para reforzar, especialmente de noche uno o más puestos militares.

Rijoso. Pronto, dispuesto para reñir o contender./ 2. Inquieto y alborotado a la vista de la hembra./ 3. Lujurioso, sensual.

Saudade. Soledad, nostalgia, añoranza.

Sobrepelliz. Vestidura blanca de lienzo fino, con mangas perdidas o muy anchas, que llevan sobre la sotana los eclesiásticos, y aun los legos que sirven en funciones de iglesia, y que llega desde el hombro hasta la cintura poco más o menos.

Talabartero. Guarnicionero que hace talabartes y otros correaes.

Toca. Prenda de lienzo blanco que, ceñida al rostro, usan las monjas para cubrir la cabeza, y la llevaban antes las viudas y algunas veces las mujeres casadas.

Torno. Armazón giratoria compuesta de varios tableros verticales que concurren en un eje, y de un suelo y techo circulares, la cual se ajusta al hueco de una pared y sirve para pasar objetos de una parte a otra, sin que se vean las personas que los dan o los reciben. Tiene uso en los conventos de monjas, en las casas de expósitos y en los comedores.

Tornera. Monja destinada para servir en el torno.

Trallazo. Latigazo.

Trapichear. Ingeniarse, buscar trazas, no siempre lícitas, para el logro de algún objeto.

Trapicheo. Acción y ejercicio de trapichear.

Ujier. Criado del Rey, que asistía en la saleta para impedir la entrada a los que no tenían derecho a ella. Lo había también en el cuarto de la Reina con el mismo cargo.

Viático. Previsión, en especie o en dinero, de lo necesario para el sustento del que hace un viaje.

Vedija. Mechón de lana. En el texto se utiliza en sentido figurado.

Yacija. Lecho o cama o cosa en que se está acostado.

Yesca. Materia muy seca y preparada de suerte que cualquier chispa prenda en ella: comúnmente se hace de trapo quemado, cardo u hongos secos.

Zaguanete. Aposento donde estaba la guardia del príncipe en su palacio.

Zalema. Reverencia o cortesía humilde en muestra de sumisión.

3.3.2. Expresiones latinas y francesas

- *Adjutorium nostrum in nomine Domini. Qui fecit caelum et terram.* Nuestra ayuda está en el nombre del Señor. Que hizo el cielo y la tierra.
- *Benedictus.* Bendito.
- *De auxiliis.* Acerca de las ayudas.
- *Ego te absolvo ab peccatis tuis. In nomine Patris.* Yo te absuelvo de tus pecados. En el nombre del Padre.
- *Et in peccato concepit me mater mea?* ¿Me concibió mi madre en pecado?.
- *In partibus.* En las partes.

- *Gratis et amore*. Graciosa y amorosamente.
- *Laudamus*. Alabamos.
- *Quator eadem nocte*. Cuatro en la misma noche.
- *Sanctus*. Santo, sagrado.
- *Societate Jesu*. Sociedad de Jesús (Compañía de Jesús).
- *Te Deum*. A Ti, Dios.
- *Vade retro*, Satanás. Márchate hacia atrás, Satanás.
- *Veni Creator*. Llegué como creador.
- *Boudoir*. Gabinete, camarín.
- *Mademoiselle*. Señorita.
- *Rendez-vous*. Cita, reverencia.

3.3.3. *Glosario de análisis filmico*

Ángulo: posición de la cámara en el espacio o lugar desde el que se registra la acción.

Fundido encadenado: efecto de transición que consiste en que una imagen se desvanece mientras aparece otra. También se le llama simplemente encadenado.

Campo: porción visible de espacio contenido en la pantalla. También se le llama cuadro.

Clímax: punto de mayor interés en el transcurso dramático de un filme.

Contrapicado: efecto contrario al picado. La posición de la cámara es de abajo hacia arriba. Por ejemplo rodar desde una acera el balcón situado enfrente con la cámara apuntando hacia el cielo.

Contraplano: espacio invisible que el espectador no ve, pero tiene referencia por los personajes u objetos que están en el plano. Sabemos de él porque es la visión que está frente al ojo del personaje, es decir, al otro lado. También se le llama contracampo.

Composición: distribución de las figuras dentro del campo o cuadro.

Diégesis: es el universo en el que tiene lugar la historia. Lo que está inmerso en la historia y participa de ello tanto el personaje como el espectador se le denomina intradieético. Lo que está inmerso en la historia, pero sólo participa de ello el espectador y no el personaje se le denomina extradieético.

Encuadre: es lo que registra el visor de la cámara. Lo que se ve por el visor.

Montaje: forma o modelo en que está estructurado el film para darle un sentido. Operación técnica de ordenamiento y selección del material filmico rodado.

Panorámica: movimiento de la cámara que consiste en un giro de izquierda a derecha o en sentido contrario, de arriba a abajo o viceversa. Su función, normalmente, es la de descripción.

Picado: posición de la cámara que apunta hacia abajo. Por ejemplo, cuando se rueda desde un balcón apuntando la cámara hacia el suelo de la calle.

Plano: es la porción mínima dentro de la narrativa audiovisual. Es el segmento de rodaje comprendido entre el inicio del mismo y su terminación o corte.

Plano cenital: plano en que la cámara se sitúa como si el operador observara la acción desde el cénit.

Plano detalle: el encuadre nos muestra un primer plano de un detalle de un objeto o personaje (por ejemplo un brazo).

Plano general: el encuadre nos sitúa una escena muy amplia. Su función es la de situarnos ante un hecho.

Plano medio: el encuadre muestra los personajes desde la cintura. Si es desde la rodilla se le suele llamar plano americano (utilizado bastante en los western).

Plano-secuencia: cuando una acción se resuelve en un mismo plano. No hay que confundirlo con plano largo, que hace referencia a la longitud del plano en donde no se resuelve ninguna acción.

Plano-subjetivo: trata de mostrar una acción desde la visión personal de un sujeto. También se le llama cámara subjetiva. Es decir, es la percepción de un personaje que mira algo.

Primer plano: encuadre que muestra los hombros y cabeza del personaje o personajes. Su función es la de mostrarnos la psicología de los sujetos.

Profundidad de campo: es la profundidad nítida que se observa en un plano.

Raccord: continuidad de la película. Se dice que existe falta de raccord cuando algo no concuerda en el transcurso de la película. Hace referencia al nexo coordinativo de correspondencia entre planos o escenas.

Ralentización: uso de la cámara lenta para mostrarnos un valor expresivo en la escena.

Travelling: es el desplazamiento de la cámara sobre raíles o artilugio móvil en cualquier dirección del espacio. Su función es la de mover la cámara pero con un punto de apoyo móvil. Si el punto de apoyo fuera estático sería una panorámica.

Zoom: es un objetivo óptico de focal variable que sirve para acercarnos a una escena o alejarnos de ella. Su función es la de modificar las distancias dentro de un mismo plano.

3.4. Anexos

Presentamos, a continuación, una serie de Anexos para uso de los alumnos:

- Cuadros de anotaciones. Con ellos el alumno podrá hacer las anotaciones previas que le permitirán, más tarde, realizar las actividades propuestas con un mínimo de rigor.
- Tabla de autoevaluación sobre el proceso de aprendizaje.
- Tabla de evaluación de recursos.

CONTENIDO ARGUMENTAL DE LA NOVELA			
CAPÍTULO	SECCIÓN	PERSONAJES	CONTENIDO

TEMAS	
NOVELA	PELÍCULA

ACCIONES			
NOVELA		CINE	
PRINCIPAL	SECUNDARIA/S	PRINCIPAL	SECUNDARIA/S

PERSONAJES			
NOVELA		PELÍCULA	
NOMBRES	CARACTERIZACIÓN	NOMBRES	CARACTERIZACIÓN

ESPACIOS	
NOVELA	PELÍCULA

ELEMENTOS TÉCNICOS DEL FILME			
ILUMINACIÓN	MÚSICA	VESTUARIO	ESCENARIO

ESCALA DE VALORACIÓN DEL PROCESO DE APRENDIZAJE

Alumno.....	Curso	1	2	3	4	5
• Las actividades desarrolladas han sido útiles en cuanto a la aplicación de lo aprendido en la vida real.						
• Las actividades han conseguido motivar tu trabajo.						
• Los recursos con que cuenta el centro te parecen suficientes para la elaboración de trabajo.						
• Los materiales aportados por el profesor han sido útiles y suficientes.						
• Tu trabajo realizado ha sido valorado por el profesor suficientemente.						
• La colaboración de organismos exteriores (públicos o privados) ha sido buena.						
• Estás contento con el resultado de tu trabajo.						
• Crees que tus compañeros han colaborado de la misma manera que tú.						
• Los objetivos previstos se han cumplido con las actividades realizadas.						
• Ha cambiado tu forma de entender las relaciones Historia-sociedad.						
• La evaluación ha sido acertada.						
• ¿Crees que han variado positivamente tus opiniones o intereses sobre?:						
– La literatura como forma de entender el entorno socio-político y cultural de una época.						
– El cine como forma de valorar la literatura.						
– El trabajo en grupo.						
• Las actividades te han servido para adquirir más fácilmente los contenidos teóricos y procedimientos expuestos al comienzo por parte del profesor.						
• El número de actividades te ha parecido adecuado al número de sesiones dedicadas.						
• El número de actividades fuera del aula te ha parecido correcto en relación con las realizadas en el aula.						
• El apoyo por parte del profesor en el aula ha sido suficiente para poder desarrollar las actividades.						
• La motivación por parte del profesor ha sido la suficiente para generar interés por la actividad.						
• En general, el conocimiento de las técnicas cinematográficas te han servido para conocer mejor las literarias.						

* Señala los aspectos que cambiarías respecto a la metodología empleada.

CUESTIONARIO DE EVALUACIÓN DE RECURSOS ¹⁸		
RECURSOS PREVISIBLES	RECURSOS UTILIZADOS	CAUSAS DE SU NO UTILIZACIÓN
Retroproyector		
Cámara de vídeo		
Casete		
Vídeo		
Salón de actos		
Biblioteca		

¹⁸El alumno deberá añadir todos aquellos recursos de los que crea disponer en el momento inicial.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

4.1. Análisis literario

- A.A.V.V. Lengua Castellana y Literatura. *Guía de recursos didácticos*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1995.
- A.A.V.V. *Gonzalo Torrente Ballester*. Premio “Miguel de Cervantes 1985”. “Ámbitos literarios/Premios Cervantes”. Anthropos/ Ministerio de Cultura. Barcelona, 1987.
- “Anthropos”. *Gonzalo Torrente Ballester*. Nº 66-67. Noviembre-diciembre, 1986.
- Durán, Manuel. *Quevedo(estudio y antología)*. Edaf. Madrid, 1978.
- Giménez González, A. *Torrente Ballester en su mundo literario*. Ediciones Universidad de Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1984.
- Giménez González, Alicia. *Torrente Ballester*. Barcanova, “El autor y su obra”. Barcelona, 1981.
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la Literatura Española. “El siglo XX. Literatura actual”*. Ariel. Barcelona, 1984.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Crónica del Rey pasmado*. Espasa-Calpe. “Colección Austral”. Madrid, 1995.

4.2. Contenidos históricos

- Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, José N. y otros. *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Temas de Hoy. “Colección bolsistemas”. Madrid, 1994.
- Blázquez Miguel, Juan. *Madrid: judíos, herejes y brujas. El Tribunal de Corte (1650-1820)*. Arcano. Toledo, 1990.
- Corral, José del. *El Madrid de los Austrias*. Avapiés. Madrid, 1992.
- Elliott, J.H. *El Conde-Duque de Olivares*. Crítica. Sexta edición. Madrid, 1991.
- Elliott, J.H. *La España Imperial*. Vicens-Vives. Barcelona, 1983.
- Espinet, Alfonso y González-Cremona, Juan Manuel. *Diccionario de los Reyes de España*. Ed. Mitre. Barcelona, 1989.
- Hidalgo, Ramón; Ramos, Rosalía; Revilla, Fidel. *Madrid de los Austrias*. La librería. Madrid, 1992.
- Hidalgo, Ramón; Ramos, Rosalía; Revilla, Fidel. *Madrid Barroco*. La librería. Madrid, 1992.
- Luján, Nestor. *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*. Planeta. Barcelona, 1988.
- Marañón, Gregorio. *El Conde-Duque de Olivares*. Espasa-Calpe. “Colección Austral”. Decimocuarta edición, Madrid, 1975.
- Martín Martín, Teodoro. *El Madrid de los Austrias*. “Cuadernos madrileños”. Ayuntamiento de Madrid, Servicios de Educación. Madrid, 1991.
- Sánchez Cantón, F.J. *Cómo vivía Velázquez*. CSIC, Madrid, 1942.
- Tuñón de Lara, Manuel (dirigida por). *Historia de España. “La restauración de un imperio” (1476-1714)*. Labor. Madrid, 1984.

4.3. Arte

- Baticle, Jeannine. *Velázquez, el pintor hidalgo*. Aguilar Universal. Pintura. Madrid, 1990.

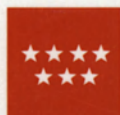
4.4. Materiales didácticos

- Bergondo Llorente, Eladio. *Comunicación audiovisual. "Materiales didácticos"*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1992.
- Cao Martínez, Ramón. *Lengua Castellana y Literatura. "Materiales didácticos"*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1992.
- García-Sipido Martínez, Ana. *Imagen. Materiales didácticos*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1993.
- Real Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia por el que se establece el Currículo del Bachillerato, de 2 de octubre de 1992.

4.5. Análisis filmico

- Aumont, J. y Marie, M. *Análisis del filme*. Ed. Paidós. Barcelona, 1990.
- Aumont, J. y otros. *Estética del cine*. Ed. Paidós. Barcelona, 1989.
- Angulo, Jesús ; Heredero, Carlos F. y Rebordinos, José Luis. *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*. Ed. Filmoteca Vasca. San Sebastián, 1994.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Ed. Cátedra. Madrid, 1991.
- Casetti, Francesco y Chio, Federico di. *Cómo analizar un filme*. Ed. Instrumentos Paidós. Barcelona, 1991.
- Fichas de la Filmoteca Nacional.
- García Jiménez, Jesús. *La Imagen Narrativa*. Ed. Paraninfo. Madrid, 1994.
- García Jiménez, Jesús. *Narrativa Audiovisual*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993.
- Heredero, Carlos F. *El lenguaje de la luz*. Ed. 24 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1994.
- Zunzunegui, Santos. *Paisajes de la forma*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994.





Comunidad de Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

Dirección General de Educación