



**LOS CIEN CABALLEROS DE VITTORIO COTTAFIVI: UNA
TRANSVALORIZACIÓN DE LAS FAMOSAS ASTURIANAS DE LOPE DE
VEGA**

ALBA CARMONA¹

(Alba.Carmona@uab.cat)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Recibido: 19/10/16. Aceptado: 01/02/17

1. De las tablas al lienzo de plata: a propósito de una comedia lopesca poco conocida

Las cualidades cinemáticas del teatro áureo han sido repetidamente destacadas, sin embargo, hasta la fecha el número de comedias trasladadas a la gran pantalla ha resultado bastante reducido. En este panorama, una de las excepciones la constituye el film de *Los cien caballeros* (Vittorio Cottafavi, 1964), cuyo argumento está inspirado en la comedia lopeveguesa de *Las famosas asturianas* (Moncho Aguirre, 2001: 29-30).

Morley y Bruerton concluyeron que el Fénix escribió *Las famosas asturianas* entre 1610 y 1612, probablemente en 1612, año en el que tenemos noticia de su representación. El texto, que figura en la segunda lista de *El peregrino* (1618) con el título de *Las asturianas*, fue publicado en la *Parte XVIII* (Madrid, 1623). Con

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de mi investigación predoctoral, realizada gracias a una «Ayuda para contratos predoctorales para la formación de doctores» (BES-2013-064325, MINECO), y se beneficia de mi vinculación a los proyectos «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI-35950 y FFI2015-66216-P). Agradezco al Dr. Gonzalo Pontón Gijón, director de mi tesis doctoral, la revisión de este trabajo, así como las sugerencias realizadas por la Dra. Sara Martín Alegre.



posterioridad, ha gozado de una historia editorial relativamente breve; así, para el caso de España, tan solo aparece recogida en Hartzenbusch (*III*, 1857), Menéndez Pelayo (*VII*, 1897), Sainz Robles (*I*, 1946) y Zamora Vicente (1982)². Su presencia en las tablas no parece haber sido superior al menos por lo que se refiere al siglo XX y principios del presente, pues solo tenemos noticia de su puesta en escena en 1918, bajo la dirección de Miguel Muñoz y a partir de la refundición de Muñoz Seca (Vilches de Frutos y Dougherty, 1990: 281).

A pesar de la poca fortuna de la pieza, esta sirvió como argumento base para una película realizada casi más de tres siglos después de su composición. Así, en abril de 1964, y, curiosamente, con tan solo unos meses de diferencia con respecto a la publicación de la edición italiana del drama³, se cerraba un acuerdo de colaboración internacional entre Productores Cinematográficos Unidos (PROCUSA) (España), Domiziana Internazionale Cinematografica (Italia) y Germania Films (República Federal Alemana)⁴. Las compañías ofrecían a Vittorio Cottafavi (1914-1998), maestro del *peplum*, poco más que un título, *Los cien caballeros*, y un contrato para que dirigiera en régimen de coproducción un film con ese mismo nombre⁵. El italiano, que tras el estreno de *La conquista del Atlántida* (1961) se había alejado de la industria cinematográfica y trabajaba para la RAI, aceptó con entusiasmo la propuesta, que a

² Información disponible en: [<http://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?action=browse&recid=137#bibliograficos>] (Consultado: 13/10/2016).

³ El sello Rizzoli publicó en italiano con traducción de Gasparetti *Le famose asturiane* en diciembre de 1963. Desconocemos si Cottafavi llegó a la comedia a través de esta edición italiana o de las publicadas en castellano. Cualquiera de las dos opciones parece posible, pues el director, además de ser un gran amante de la literatura española (Martialay, 1966), había estado en contacto directo con el mundo editorial italiano –en 1944, fundó, en compañía de un grupo de amigos, Migliaresi Editore (Bursi, 2010: 22)–, por lo que no sería extraño que estuviese pendiente de las novedades editoriales.

⁴ Las coproducciones cinematográficas aparecieron en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, la competencia del cine americano empujó a la industria cinematográfica europea a la producción de películas de mayor calidad artística y presupuesto. El objetivo de las coproducciones, por tanto, consistía en «sumar las posibilidades de productores de distintos países», y, a la vez, en acceder «a las ventajas y subvenciones concedidas para las películas nacionales en sus respectivos países» (Otero, 2006: 27). Este sistema de financiación vivió su mayor auge durante la década de los 60, sin embargo, a finales de los 70, se vio desprestigiado y barrido por «la filosofía del “cine de autor”» (Otero, 2000).

⁵ Al tratarse de una coproducción entre los tres países, el filme fue titulado respectivamente *Los cien caballeros*, *I cento cavalieri*, y *Die Hundert Ritter*. Según el contrato, ratificado el 12 de abril de 1964, Procusa financió el 40% del presupuesto; Domiziana, también el 40%; y, Germania, el 20%. De acuerdo con lo que es habitual en este tipo de colaboración, el documento establecía que, además de contar con un actor de fama internacional, el reparto y el equipo técnico estaría compuesto por ciudadanos de los tres estados (Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, Unidad 36/04869: *Los cien caballeros*).

diferencia de la mayoría de sus realizaciones anteriores logró ganar, aunque no del público, los elogios de la crítica⁶.

2. Análisis de la adaptación

2.1. Resumen de los argumentos

La acción de *Las famosas asturianas* se desarrolla en tierras leonesas bajo el reinado de Alfonso el Casto (c. 760–842), durante un periodo de tregua entre moros y cristianos. Al comienzo de la comedia, asistimos a un motín en contra del soberano, que debe refugiarse en un monasterio. Gracias a la intervención de Nuño Osorio, alcaide de León, logra salvar la vida. Por otra parte, en el campo, se encuentra Sancha, que recibe la noticia de que se ha convocado una fiesta en la capital en honor al rey. Allí, al ver por primera vez de lejos a Nuño se enamora de él. La felicidad en el reino, no obstante, se ve truncada por la llegada de Audalla, embajador de Almanzor, que ha viajado para reclamar las parias que desde tiempos del monarca Mauregato se paga al emir de Córdoba⁷. El tributo consiste en la entrega de cien doncellas, cincuenta plebeyas y otras tantas nobles⁸. Alfonso, que no está de acuerdo con la naturaleza del impuesto, influido por sus consejeros, acaba aceptando el pago por temor a posibles represalias. Nuño, el

⁶ Tras el naufragio de *Los cien caballeros* ante el gran público, Cottafavi dedicó todos sus esfuerzos a la dirección para la pequeña pantalla (Gili, 2010: 45), medio en el que realizó numerosas adaptaciones de piezas literarias (*Antigone*, 1958; *Nozze de sangue*, 1963; *Le troiane*, 1967; *La signora dalle Camelie*, 1971). El interés del italiano por la literatura y su traslación al cine se aprecia ya en sus primeros años como director: *I nostri sogni* (1943), su *opera prima*, basada en la comedia del mismo título escrita por su amigo Ugo Betti (1936); por otro lado, con *Il boia di Lilla* (1952), *Il cavaliere di Maison Rouge* (1953) y *Traviata '53* (1953) acercó la obra de Alexandre Dumas a las masas. Algunos proyectos de transposición, sin embargo, quedaron en el tintero, como por ejemplo el más querido por Cottafavi: *La vida es sueño* de Calderón (Otero, 2013: 222).

⁷ Cabe advertir que durante la vida de Alfonso el Casto no hubo ningún emir llamado Almanzor, aunque sí Abderramán I, Hisham I, Alhakam I y Abderramán II (Lévi-Provençal, 1950: 251). Tal imprecisión histórica, combinada con la presencia de la leyenda de las cien doncellas en el argumento, pone de relieve lo desarrollado por Oleza (2013: 155), que ya notó que el Fénix en algunos dramas historiales hizo «un uso muy libre de personajes, reinos o señoríos, títulos nobiliarios, acontecimientos y situaciones históricas». En *Las famosas asturianas*, uno de los objetivos del poeta no sería contar lo que sucedió en realidad, sino celebrar una «acción aislada y heroica» (Oleza, 2013: 160).

⁸ Lope no habría inventado el motivo del tributo de las cien doncellas. Manzanares de Cirre (1966: 179) sostuvo que la leyenda encontraría su versión más antigua en el mito de Teseo y el Minotauro del ciclo cretense. Según la arabista, la primera mención de esta, en lengua castellana, se produjo en las crónicas de Lucas de Tuy y del arzobispo Jiménez de Rada (s. XIII). Por su parte, el poeta habría tomado como fuente inmediata los episodios relatados por Pedro de la Vecilla Castellanos a partir del canto XXIV de la *Primera y segunda parte de El león de España* (1586) (Menéndez Pelayo, 1922: 100). Lope recicló el motivo, como mínimo, en dos comedias más: *Los prados de León* (1597-1608) y *Las doncellas de Simancas* (??) (Manzanares de Cirre, 1966: 184).

único que muestra su rechazo ante Audalla, es elegido como responsable de la entrega de las doncellas, entre las cuales está Sancha. El joven noble, entonces, se persona en casa de don García, padre de la protagonista, para comunicar el destino de la moza. Sin embargo, el anciano y la hija malinterpretan la visita, pues creen que ha acudido para pedir la mano de la doncella. Cuando reciben la noticia insultan y despiden con desprecio a Nuño, que queda completamente abatido. Justo antes de la entrega, no obstante, Sancha, medio desnuda, provoca el enardecimiento de los castellanos, que junto al resto de mozas se abalanzan sobre la morisma y la derrotan. Finalmente, Alfonso II, ante tal victoria, da por abolido el tributo y concierta el doble matrimonio entre Sancha y Nuño, y la hermana de este con Laín.

El argumento de *Los cien caballeros* se desarrolla en el año 1000, en tierra de nadie, en una aldea ubicada entre la ciudad de Burgos y Córdoba. Allí, los campesinos reivindican un salario más elevado y los mandatarios negocian cómo salir de esta crisis agrícola. Por otro lado, Sancha (Antonella Lualdi) discute con Fernando (Mark Damon), que se resiste a pagar el precio acordado por el trigo: en la disputa, ya se vislumbra un amor incipiente. Aprovechando el desorden de la villa, aparece Halaf (Manuel Gallardo), que, en nombre de su padre, el jeque Abengalbón (Wolfgang Preiss), solicita permiso de paso para sus tropas ante el alcalde, don Alfonso (Hans Nielsen). Este, pese a las advertencias de su hija, Sancha, les concede autorización para transitar por sus tierras. La traición de los moros, sin embargo, deviene patente desde un buen comienzo, pues aprovechan la presencia de un grupo de bandoleros como excusa para hacerse con el gobierno y someter a trabajos forzados a los aldeanos. Los colaboradores con el invasor, al retirarle su apoyo, no tardan en ser ahorcados. Solo se libra don Jaime (Rafael Alonso), prometido de Sancha, que sigue rindiendo pleitesía al ocupante. Por su lado, los españoles, sin el apoyo del Conde de Castilla (Enrico Ribulsi), organizan la resistencia bajo las órdenes de don Gonzalo (Arnoldo Foà), padre de Fernando. Su falta de preparación militar favorece el ataque de los musulmanes, que acaban arrasando el campamento cristiano y haciendo presas a todas las mujeres. Algunos castellanos, sin embargo, logran escapar del sitio y organizan una última ofensiva contra el enemigo. Finalmente, este es aplacado y la paz restituida. La película concluye con el doble matrimonio entre Sancha y Fernando, Halaf y Laurencia (Barbara Frey).

2.2. El eco de *Las famosas asturianas* en el texto de Cottafavi

La deuda de *Los cien caballeros* con el Fénix se evidencia nada más comenzar la cinta: justo antes de los títulos de crédito aparece rotulado en un texto extradiegético uno de los fragmentos más conocidos del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope (vv. 174-180) –aunque con algunas modificaciones y supresiones–, el cual nos proporciona una clave para la interpretación de los acontecimientos narrados en el film:

Lo trágico y lo cómico mezclados,
harán grave una parte, otra ridícula
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza⁹.

Notemos que tanto el drama historial como el metraje ubican la acción en territorio cristiano ibérico, durante la Alta Edad Media, bajo periodo de tregua con los moros; un contexto de paz que queda interrumpido en las dos ficciones, aunque por distintos motivos. Por un lado, en la comedia, el comienzo de las hostilidades arranca debido a que el pueblo leonés se niega a entregar las parias que, desde tiempos de Mauregato, exige el emir. Por otro, en la recreación fílmica, la organización de la resistencia y los intentos por desactivarla propician el conflicto. En el inicio de las obras también es común el clima de amotinamiento. Asimismo, dada la inferioridad militar de los efectivos cristianos, coincide la actitud de sumisión hacia los designios musulmanes. En los dos textos, asistimos a una historia de amor de entrada imposible, pues las protagonistas ya están comprometidas. Finalmente, en los desenlaces, las mujeres son recuperadas, el moro derrotado, y concertadas unas dobles nupcias.

Sancha, la protagonista de Cottafavi, a parte de compartir nombre con el personaje femenino lopesco, guarda especial similitud con este, sobre todo si tenemos en cuenta que ambas participan de un modelo de mujer varonil. Las protagonistas dan muestra de un temperamento que, visto desde los estándares convencionales, sería considerado poco femenino, pues, como veremos, gozan de un conjunto de habilidades que, según lo prescrito por la ideología patriarcal, estarían asignadas al género masculino. En *Las famosas asturianas*¹⁰, en la primera intervención de Sancha, esta se

⁹ Estos versos también aparecen recogidos en una de las páginas de cortesía del *press book* de la película.

¹⁰ En el presente trabajo seguimos la edición digital de *Artelope*, realizada a partir de la de Sainz de Robles (1946).

presenta sola en el monte, según indica la acotación «con montera de caza, vaquero y venablo», declamando el gusto por la caza, aversión por los hombres (en especial por su prometido, don Laín), y disgusto por la vida doméstica (vv. 165-216). La protagonista encarna, en efecto, un conjunto de rasgos que la sitúan claramente bajo el perfil de la «bella cazadora» (Mckendrick, 1974: 242-260). De un modo similar, en el metraje Lualdi aparece por primera vez en la segunda secuencia, mientras negocia y registra las ventas de trigo. Su padre, a continuación, explica que esta ha estudiado en un colegio de Burgos, donde ha aprendido «hasta el latín». Más adelante, la joven evidencia inclinación por la vida política de la aldea y da muestras de descontento ante el compromiso matrimonial convenido con don Jaime. Su actitud masculina, de hecho, merece las burlas de don Fernando, el cual, en tono jocoso confiesa que antes de conocerla se consideraba un hombre. A propósito, Lualdi confesó que le resultó bastante difícil representar el personaje, al cual debió conferir un aspecto lo más viril posible, incluso en el modo de andar (VV. AA., 1964).

2.3. Una adaptación transvalorizada¹¹: a propósito de la representación de moros y cristianos

Las semejanzas destacadas hasta el momento atestiguan como mínimo desde el punto de vista temático la impronta de Lope en *Los cien caballeros*. Sin embargo, advertimos que el film se distancia sustancialmente del hipotexto en lo referido a la representación de moros y cristianos. Así, mientras que en *Los cien caballeros* observamos una imagen de los personajes hispano-cristianos bastante más positiva que la de sus contrincantes, coincidimos con Camacho Platero (2010: 499) en que la imagen de los leoneses en Lope, acobardados y sometidos al yugo musulmán, no resulta mucho más halagüeña que la de su adversario, solicitante de un tributo execrable. En este sentido, diferimos de Case (1993: 68-98), para el cual los «dramas de la Reconquista», entre los que incluye *Las famosas asturianas*, se caracterizan entre otros aspectos por su tono acrítico y patriótico (Case, 1993: 69-70). Esta representación tan poco favorecedora de los grupos, en la medida en que ambos poseen un comportamiento poco ejemplar, sorprende si consideramos lo advertido por Cartagena Calderón (2008), para el cual el

¹¹ Para el concepto «transvalorización» seguimos la definición ofrecida por Genette (1989: 459). Según el teórico, esta operación consistiría en «tomar en el hipertexto un partido inverso al que ilustraba el hipotexto, valorizar lo que se había desvalorizado y a la inversa».

Fénix, en su producción dramática consagrada al pasado nacional, ofrece un retrato del español asociado a un modelo de masculinidad imperial hispano-cristiana. Este paradigma de hombría estaría fundado en virtudes como el valor, la fuerza y la resistencia, junto con el ascetismo, la templanza y la profunda sumisión a la fe cristiana; y las veríamos encarnadas en personajes de la talla del rey Bamba (*La comedia de Bamba*, 1597-1598), Pelayo (*El último godo*, 1599-1603), el Cid (*Las almenas de Toro*, 1610-1619) o el conde Fernán Gómez (*El conde Fernán Gómez*, 1606-1612) (Calderón, 2008: 56-57).

Aunque es cierto que en *Las famosas asturianas* prevalece un tratamiento negativo bastante equilibrado de ambos bandos, la constitución de las identidades de grupo se efectúa siguiendo una lógica binaria¹², pues cristianos y moros no se presentan como un todo homogéneo, distinguiéndose en cuestiones como el habla, el sustento y el vestir. Asimismo, en *Los cien caballeros* comprobamos que esta bipolarización persiste, pero con la notable diferencia de que en la caracterización del bando musulmán siempre recaen las particularidades negativas del binomio; un aspecto que, sin duda, nos permite sostener que el texto de Cottafavi raya la maurofobia.

En consonancia con esta cuestión, escribía María Sampelayo, vocal de la Junta de Clasificación y Censura, reunida el 23 de marzo de 1965, preguntándose en su valoración de la película «hasta qué punto [...] [los musulmanes] no se sentirán ofendidos [por el retrato que de ellos se ofrece]»¹³. La cinta también provocaba controversia en la sección dedicada a los lectores en la revista cinematográfica *Positif*. «L'affaire est grave», sentenciaba Sez nec (1969) en el encabezamiento de la carta: la cruel e inmisericorde representación del moro no podía haber sido mayor. Y es que, en *Los cien caballeros*, no solo aparece representado el clásico estereotipo del moro traidor, sino que en numerosas escenas se establece una correspondencia directa entre el Mal y lo islámico. Esta analogía se hace del todo patente, por ejemplo, en el momento en que un monje espeta lo siguiente a un musulmán, en clara alusión a la presencia de él y los miembros de su grupo: «El diablo es un ángel caído en el infierno [...] Este es el año de la profecía, la

¹² Ryjik (2011: 169) recuerda que «la identidad de las comunidades nacionales se construye y se define por negociación respecto al “otro” u “otros”». De esta premisa, se desprende que toda nación esboza para sí una «*auto-image*», y una «*hétéro-image*» para las otras naciones (Pageaux, 1994: 65), «mediante un proceso de esencialización de las diferencias culturales desde una posición dualista que contraponen los opuestos sujeto/otro, valiente/cobarde, superior/inferior, etc.» (Ryjik, 2011: 176).

¹³ Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, Unidad 36/04133: *Los cien caballeros*.

bestia avanza, pero una gran luz descenderá y aparecerá el rostro del Señor». En esta línea, también debemos mencionar la secuencia en la que un moro, emulando a los soldados romanos de la Pasión, coloca una corona de espinas sobre la imagen de un Cristo en majestad, para después atravesarle el costado con una lanza. Asimismo, durante la ofensiva final, resuena el eco bíblico del duelo entre David y Goliat en la victoria del jefe de los bandidos –un enano– sobre Abengalbón¹⁴. Por último, recuperemos las palabras que José Luís Guarner dedicó en la revista británica *Movie* al personaje del jeque, referido a los momentos previos a la batalla: «[h]ay algo en sus movimientos que sugiere al diablo: como por casualidad, este es el momento en que su orgullo, en su punto más culminante, lo transforma en una figura satánica. Malvado o no, tiene toda la serenidad del Mal» (VV.AA., 1980: 25).

Este ejercicio de asimilación no fue ni mucho menos invención de Cottafavi. Burningham (2004: 118) nos remite a las *Cantigas de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y también a *El último godo* de Lope como ejemplos textuales donde la distinción entre lo moro y el propio demonio aparece deliberadamente difuminada. De la perpetuación de este tópico, no obstante, se deriva una división maniquea entre los personajes que contrasta con la *intencio autoris* del director italiano, que en numerosas declaraciones confesó que en ningún caso pretendió relatar una película de buenos y malos, sino de «más o menos malos» (VV. AA., 1980: 24). En ella, sostenía que «*personne n'a tort et personne n'a raison; chacun a ses torts et ses raisons*» (Beylie, 1972a: 71); y de hecho, definió los *Cien caballeros* como una «película fenomenológica», pues consideraba que se limitaba a observar, sin afirmar ni condenar, los hechos sucedidos durante el proceso de ocupación y liberación de un pueblo hispano-cristiano (Gilles, 1968: 75; Guarner, 1966).

De acuerdo con esta intención, debe entenderse el uso de la fotografía en blanco y negro en la secuencia más conocida de la película, la batalla final entre moros y cristianos. Este procedimiento, según comentó el realizador, le ayudó a mostrar la violencia y la matanza en su máxima crudeza, sin colores ni sonidos que la adornasen,

¹⁴ Respecto a esta secuencia de lucha Guarner (VV. AA. 1980) comentaba que: «El jeque se quita la espada que tiene clavada en la espalda y lenta y penosamente descubre que, incluso para él, todopoderoso, ha llegado la hora de la muerte. *Sostiene la espada frente a sí como una cruz, símbolo de la fuerza contra la que ha osado enfrentarse*». La cursiva es nuestra.

«dans sa grisaille et sa sécheresse» (Beylie, 1972b: 72)¹⁵; además, le valió para que los espectadores no pudiesen tomar partido entre los campesinos o los musulmanes, al no distinguir los grupos debido a la ausencia de cromatismo¹⁶. Destaquemos por otra parte que el realizador también quiso relatar la historia de manera que favoreciese «un juicio autónomo, y no influenciado por la obra» (Cortés, 1972: 39), por ello, empleó un conjunto de recursos brechtianos con el objetivo de proporcionar el distanciamiento necesario para que el público pudiese dictaminar. A propósito, advertía Guarner (1966), que había colaborado en el guión, que

la película empieza y termina con un monólogo del pintor que se dirige al público. La tragedia y la farsa se alternan también hasta confundirse casi. Los actores no se identifican con los personajes, sino que los representan, como alejados de ellos. Los diálogos se hallan fuera de su tiempo histórico, y tienden siempre a un significado ambivalente, de forma que no consienten al espectador una fuga, una evasión hacia la fábula, sino que le obligan a permanecer fuera del relato, a intentar el esclarecimiento del significado de los hechos y de las ideas, en fin, a realizar una elección.

Resulta bastante complicado, no obstante, imaginar que el público alcanzase por libre sus propias conclusiones, ya que en *Los cien caballeros* las pruebas aportadas a favor y en contra de las partes, según adelantábamos, no están equilibradas. Es más, el propio director de Proclusa, Fernando Lázaro Romeo, alegó ante el Director General de Cinematografía que el film se limitaba a «desarrollar las clásicas luchas entre buenos y malos» (12/04/1965)¹⁷. Ello parece evidente si consideramos la clara correspondencia entre la presencia de los moros en la aldea castellana y las ocupaciones acontecidas durante la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, Ponzi (1965) ya señaló que las represalias y ejecuciones realizadas por los moros constituyen una cita precisa de *Roma, città aperta* (R. Rossellini, 1945). Asimismo, también es notable la semejanza entre la

¹⁵ Sobre el uso de la fotografía en blanco y negro en secuencias de violencia, recordemos que otros cineastas han empleado la misma técnica con posterioridad. Pensemos, por ejemplo, en la escena de lucha contra «The Crazy 88» del primer volumen de *Kill Bill* (Q. Tarantino, 2003), en la introducción de *Casino Royale* (M. Campbell, 2006), o en varias de las secuencias de *Territorio Comanche* (G. Herrero, 1997).

¹⁶ Cottafavi a lo largo del film había otorgado un color determinado a cada uno de los grupos: «[l]os trajes de los cristianos (campesinos, señores, bandidos, monjes) son rojos, verdes y amarillos. Los árabes visten de color azul brillante, que contrasta de forma violenta con los colores restantes» (VV. AA., 1980: 25). En Italia, la secuencia completa se tiró en color. En relación con ello, el director lamentó que «lo que era una escena puramente moral se ha convertido en una escena de violencia» (Guarner, 1966: 16). Según Cottafavi, no pudo evitar tal intromisión debido a que en aquel momento en el país transalpino el director cedía por contrato al productor todos los derechos de autor, por lo que no podía oponerse legalmente a las modificaciones que se realizaran sobre el film.

¹⁷ Esta premisa formaba parte de la argumentación que presentó ante la Junta de Clasificación y Censura para que se permitiese exhibir la cinta ante todos los públicos, y no solo entre los mayores de catorce años. Finalmente, el recurso fue desestimado (14-07-1965) (Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, Unidad 36/04133: *Los cien caballeros*).

resistencia dirigida por don Gonzalo y los movimientos populares organizados contra el invasor durante este periodo bélico del siglo XX. En referencia a este correlato, comentaba un periodista, con las iniciales A. S. C., del *Paese sera* (06-III-1965):

una fábula que ve a los habitantes del pueblo castellano de la tierra de nadie tomar conciencia y recurrir a las armas, cuando su pueblo es dominado, a la manera nazista, por los moros que lo invaden de un modo pacífico pero que, poco a poco, obligan por la fuerza a trabajar a todos de una manera ordenada para obtener el máximo provecho¹⁸.

Por su parte, Molist (1965) apuntaba que «Cottafavi ha desechado desde el comienzo la historia de moros y cristianos, confiriéndole a la vulgar anécdota un tratamiento atemporal fácilmente circunscribible a nuestros días». Y es que el director consideraba que los acontecimientos relatados con imágenes virtuales del pasado, a pesar de mostrarse deformados, son más fieles a la realidad (Gilles, 1968: 75). En consonancia con tal concepción, confesó que, al igual que en otras obras de su filmografía, en *Los cien caballeros* –a pesar de que la acción transcurra en el año mil-, había tratado de abordar cuestiones que tuvieran que ver con su tiempo, convencido de que el hombre siempre ha debido enfrentarse a los mismos problemas (Cortés, 1972)¹⁹, en este caso: a la lucha entre opresores (representados por los moros) y oprimidos (protagonizados por los cristianos). En relación con ello, Redondo Martínez (1965) escribía con motivo del estreno en España: «El cine de túnicas, sayos y castillos ha servido para decir cosas difíciles de expresar en todos los países con personajes de “chaqueta y pantalón”. Es curiosa la facilidad con que algunas mercancías pasan las fronteras de la censura gracias a esta envoltura».

Volviendo ahora al texto de *Las famosas asturianas*, digamos que la presencia del grupo musulmán es mucho menor, y por tanto no da lugar a que la imagen de este sea tan peyorativa como en el texto de Cottafavi. El único cometido de los moros consiste, pues, en reclamar el tributo de las cien doncellas y hacer efectivo su pago para cumplir con el mandato Almanzor. Además, como indicó Burningham (2004: 121), no protagonizan escenas explícitas de depravación. La peor parte, por el contrario, se la llevan los nobles hispano-cristianos; cuestión que, para el caso del Fénix, resulta bastante

¹⁸ Declaración recogida en un dossier informativo, presumiblemente realizado por PROCUSA, y titulado *Los cien caballeros. Resumen de opiniones y críticas después de su presentación en Civitata Cristiana en Asís y su estreno en Roma* (Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, 36/04869: *Los cien caballeros*).

¹⁹ El autor también establece una relación entre el pasado y la actualidad en películas como *La venganza de Hércules* (1960) y *La conquista de la Atlántida* (1961).

excepcional. Así, para comenzar, en lo tocante a la representación del guerrero hispánico, comprobamos que el poeta desatiende la conexión que según Cartagena-Calderón (2008: 69) suele establecer en su dramaturgia entre el estamento nobiliario y la predisposición bélica. En este caso nos muestra a unos nobles castellanos sumidos en el miedo e incapaces de combatir al enemigo; un perfil que, sin duda, contrasta con el modelo de masculinidad imperial hispano-cristiano al que antes nos referíamos.

La decisión de no hacer frente al adversario procede de los consejeros del rey, los cuales, conscientes del reducido número de efectivos militares, prefieren entregar el tributo de las cien doncellas y así evitar una posible invasión por parte de los hombres de Almanzor, duchos en el arte de la guerra (vv. 749-765). Entre los leoneses solo actúa con arrojo y valentía el protagonista, Nuño Osorio, cuyas acciones al principio de la obra denotan una virilidad sin fisuras: no duda en proteger a su rey, muestra respeto por Dios y parece dispuesto a luchar contra el moro. Este tipo de gestos incluso le merecen los elogios de Sancha (vv. 392-397), que antes de conocerle en las fiestas de León no había mostrado interés por ningún hombre. Sin embargo, a medida que se desarrolla el argumento su hombría se debilita: progresivamente, se aleja y sitúa junto a sus paisanos, al decir de Cartagena Calderón (2008), en la periferia de la masculinidad hispano-cristiana. Así lo ponen de manifiesto sus actos, cargados de resignación y cobardía, pero también los parlamentos del resto de personajes, que le reprochan el haberse doblegado a los designios de Almanzor sin apenas oponer resistencia²⁰.

Como venimos apuntando, esta caracterización desvirilizada de lo español resulta bastante excepcional si tenemos en cuenta lo advertido por varios autores, de cuyos estudios se desprende que en la representación del «nosotros» tradicionalmente se tiende a la masculinización, mientras que en la del «Otro» a la feminización (Said, 2013). Este procedimiento, de hecho, lo observamos profusamente desplegado en aquellas piezas lopescas donde se refleja la *hétéro-image* del moro, como *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (1579-1583) o *La envidia de la nobleza* (1613-1618); del amerindio: *El nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1596-1603) y *Arauco domado* (1598-1603) (Cartagena Calderón, 2008); así como la del italiano, en *La contienda de García de Paredes y el Capitán Juan de Urbina* (1600), *El caballero de Illescas* (1601-1603); y, de los ciudadanos de los Países Bajos: *Los españoles en Flandes* (1597-1606), *El asalto*

²⁰ Para estos parlamentos, pueden verse los versos: 1867-1874, 1953-1958 y 2040-2050.

de *Mastrique por el príncipe de Parma* (1595-1607) y *Pobreza no es vileza* (1613-1622) (Ryjik 2011).

En *Las famosas asturianas*, en cambio, notamos que conforme avanza la acción los polos del binomio mencionado, en lo referido a la cuestión de género, van desestabilizándose hasta aparecer totalmente invertidos. De este modo, los atributos masculinos acaban por recaer sobre el bando musulmán, y los femeninos sobre el cristiano. Asistimos, pues, a un proceso de emasculación del guerrero español que alcanza su punto más álgido a mediados del tercer acto. En este momento, Sancha, mientras es conducida hacia la morisma por los castellanos, comienza a desnudarse, pero, cuando llega frente a los moros, a los que sí considera hombres, vuelve a cubrirse rápidamente. Tal escenario provoca el desconcierto de los leoneses y Osorio, que pregunta a la protagonista el porqué de semejante actuación. Entonces, Sancha los disciplina discursivamente, acusándolos de ser mujeres (vv. 2333-2356). Tal respuesta provoca el enardecimiento de los leoneses y el comienzo de la pugna contra el enemigo, en la cual, a juzgar por las palabras de Osorio, parece estar en juego más que la guerra contra el infiel la «Reconquista» de la perfección masculina, en manos ahora de la alteridad:

OSORIO: ¿Yo mujer? ¡Ante mis ojos
se desnudan! Si la hueste
fuera del mismo Alejandro,
Darío, César, Pirro o Jerjes,
non dejara de morir
por lo menos, y tenerme
por tan home como soy (vv. 2379-2385).

Notemos que una escena muy similar se desarrolla en *Los cien caballeros*, cuando, también hacia el final de la cinta, Sancha comienza a desvestirse en la secuencia previa a la batalla entre moros y cristianos. El contexto en el que se produce esta situación, no obstante, es muy distinto, pues la protagonista se descubre ahora frente a los moros que la llevan presa y Jaime, máximo colaborador de los ocupantes:

- JAIME: Sancha, Sancha, por todos los santos, te estás desnudando. ¿Pero tú estás loca?

- SANCHA: ¿Por qué dices eso? ¿Qué quieres? Desnudarse entre mujeres nunca ha sido incorrecto. Si fuerais hombres de verdad, no os comportaríais así.

- JAIME: ¡Estoy yo, están los soldados [moros]!

- SANCHA: ¿Ah sí? ¿Así que quieres decir que tú y esos sois hombres, ¿Eh? Si fuerais hombres de verdad, no os comportaríais así.

En esta ocasión, por tanto, la doncella vuelve a vestirse cuando al llegar a la plaza del pueblo observa arrestados a los hombres españoles. Más concretamente, en el instante en que su mirada se cruza con la de Fernando. Entonces «es el amor», en palabras de Lualdi, «lo que le hace recobrar [a Sancha] el sentido del pudor» (VV. AA., 1964). Con esta operación, en efecto, Cottafavi transvaloriza la escena lopesca y vuelve a colocar, en términos de género, los polos del binomio en su posición convencional. Tal transvaloración, además, es coherente, pues parecería poco verosímil recrear el episodio fielmente si tenemos en cuenta el activo papel desempeñado por los aldeanos contra el invasor casi desde el principio del film.

Una lectura superficial de *Los cien caballeros* podría llevarnos a considerar la obra como un texto patriótico, encargado de ensalzar las bondades de la mal llamada «Reconquista». No obstante, esta línea de interpretación se ve minada por el tono humorístico predominante, que acaba por ridiculizar incluso a los héroes de la lucha, don Gonzalo y su hijo, Fernando. Al respecto, no podemos dejar de mencionar que tal caracterización fue criticada por Miguel Cerezo, miembro vocal de la Comisión de Censura (14/07/1965), que arremetió contra la película por «presenta[r] al héroe español de forma ridícula»²¹; asimismo, décadas después del estreno de la cinta, desde la revista *Jeune Cinéma* se subrayaba la cercanía entre *Los cien caballeros* y *Papy fait de la résistance* (J.-M. Poiré, 1983), una comedia en la que un grupo de incompetentes se revela contra el invasor (VV. AA., 2005: 26)²².

2.4. El desenlace

A partir del resumen de los argumentos veíamos que *Los cien caballeros* y *Las famosas asturianas* comparten un desenlace muy similar. En el primer caso, asistimos a la doble boda entre Sancha y Fernando, y Abengalbón el joven y Laurencia (Barbara Fréy); en el segundo, al concierto de matrimonio entre Sancha y Nuño Osorio, y entre Laín y la hermana de Nuño (no aparecida en la comedia). Según nuestra lectura, no obstante, la sensación que genera el final del metraje difiere sustancialmente de la del

²¹ Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, Unidad 36/04133: *Los cien caballeros*.

²² Cottafavi ya había empleado el elemento cómico para desmitificar la figura del héroe en *La venganza de Hércules* (1960) y *La conquista de la Atlántida* (1961).

drama. En la última secuencia vuelve a intervenir el personaje del pintor narrador, el cual otorga un final conclusivo al texto al aportar información sobre lo acontecido después del fin del discurso: «todos vivieron felices y contentos en la medida en que se puede serlo en esta tierra. Esto es: poco». En la obra teatral, por el contrario, si bien presuponemos que los amantes serán casados en breve, desconocemos cuál será la reacción del emir cordobés ante la noticia de que los asturianos han atacado a sus hombres y de que no tienen intención de volver a pagar el tributo. De hecho, el propio Amir, en los últimos versos de la comedia, lanza una advertencia en esta dirección: «Presto veréis la venganza/ que hace mi rey de vosotros» (vv. 2709-2710). Si atendemos a estas palabras, por tanto, difícilmente podremos considerar conclusivo el desenlace de *Las famosas asturianas*, pues parece bastante claro que la historia relatada puede proseguir de modo potencial, a pesar de que el discurso haya terminado, y aunque solo sea en la cabeza del lector o espectador.

Por lo que respecta a la «restitución del orden» en la conclusión de los relatos, también distinguimos notables diferencias. En la aldea de *Los cien caballeros*, como veíamos, al final de la película, vuelve a reinar la paz primigenia: los cristianos han recuperado los cargos de gobierno que detentaban los moros, y estos, vencidos, se han incorporado junto a los jornaleros a las tareas agrícolas. En *Las famosas asturianas*, sin embargo, la culminación de esta «restitución del orden» parece mucho más problemática. Por un lado, es cierto que el bando cristiano –en el cual también han luchado mujeres– ha vencido al enemigo en la batalla y ha logrado, aunque solo sea por un breve periodo de tiempo, liberarse del tributo. Ahora bien, no parece tan evidente que en el desenlace los hombres hayan conseguido encarnar el modelo de masculinidad marcial que, según se desprende del texto, poseían sus antepasados y ellos habían perdido. Más bien, vislumbramos todo lo contrario, ya que en los últimos renglones Alfonso manifiesta que las mujeres del reino se bastan consigo mismas para protegerse del enemigo (vv. 2703-2708). De este modo, los hombres quedan relegados de la función defensiva que tradicionalmente se les ha asignado en toda sociedad. Convenimos con Camacho Platero (2010: 508-509), por tanto, en que Lope pondría en tela de juicio en esta comedia la

automática correspondencia entre el género biológico y el rol prescrito por la ideología patriarcal²³.

Por último, destaquemos lo que en esta línea parece más significativo: cuando Nuño proclama el final de la comedia, Sancha interviene, aunque presumiblemente en tono cómico, para anteponer la agencia de las doncellas en el relato; de este modo, reclama el título de la obra para sus compañeras:

OSORIO: Aquí, senado, hacen fin
de don Nuño las fazañas.

DOÑA SANCHA: Eso non.

OSORIO: Pues ¿quién señora?

DOÑA SANCHA: *Las famosas asturianas* (vv. 2736-2739).

3. Conclusión

Resulta complejo determinar cuál fue la intención de Lope a la hora de escribir *Las famosas asturianas*, especialmente si tenemos en cuenta la heterodoxa caracterización de moros y cristianos que en ella hemos notado. En la mayor parte del texto, de hecho, nos hemos enfrentado a una exaltación de la masculinidad musulmana a expensas de la imagen de los caballeros hispano-cristianos. Por este motivo de entrada se podría pensar que la pieza teatral, al realizar un ejercicio compensatorio respecto a otras obras del poeta, contuviera un mensaje velado de reconciliación entre moros y cristianos. Tal opción, sin embargo, la consideramos poco probable, pues la representación de lo islámico no aparece suficientemente idealizada: al fin y al cabo, los moros actúan como ejecutores de un tributo execrable.

Visto desde una perspectiva comparada, el gesto llevado a cabo por Cottafavi, que como hemos visto se valió de un pasado mítico para hablar de hechos contemporáneos, podría aportar pistas para entender la maniobra llevada a cabo por Lope en la composición de esta comedia tan poco estudiada. Cabe valorar, entonces, si el

²³ No parece casual que las jóvenes tengan como portavoz a Sancha, una mujer varonil. El contraste entre la actitud de esta y Nuño, representante de los nobles asturianos, podría sugerir, incluso, que la masculinidad de estos hombres sea inferior a la de las doncellas, y no solo a la de los moros.

dramaturgo siguió la misma estrategia que el director para criticar su presente sin por ello exponerse a un posible encontronazo con la censura²⁴.

Tal propuesta hermenéutica no parece del todo descabellada, sobre todo si tenemos en cuenta la producción literaria del momento y el contexto histórico en el que se gestó la pieza²⁵. Y es que, cuando Lope escribió *Las famosas asturianas*, como explica J. H. Elliott (1993), la Monarquía Hispánica, bajo el reinado de Felipe III (1598-1621), vivía un periodo de intenso declive –especialmente en el terreno económico-financiero y político–, iniciado tras la derrota de la Armada Invencible (1588) durante los últimos años de mandato de Felipe II (1993: 313). Cartagena Calderón (2008: 9-22) desarrolla que esta crisis fue motivo de comentario para diversos intelectuales y escritores de la época, algunos de los cuales, como Sancho de Moncada y José Pellicer de Tovar, pusieron de realce la estrecha relación entre la decadencia del Imperio y la feminización de los españoles²⁶. El estamento que recibió más ataques en este sentido fue el nobiliario, cuyo establecimiento en la corte y el consumo de todo tipo de lujos (muchos de ellos procedentes de América), al decir de Cartagena Calderón (2008: 12) «había saboteado y adulterado una masculinidad caballeresco-militar relegada a principios del siglo XVII al pasado». Bajo este conjunto de voces críticas, resonaba la nostalgia por una edad dorada, anterior a la «Caída», en la cual los españoles encarnaban una virilidad sin fisuras (Cartagena Calderón, 2008: 18).

Para el caso de *Las famosas asturianas*, consideramos posible que se establezca un diálogo intertextual con esta producción literaria, pues, aparte de recoger tal caracterización emasculada de los nobles, también deja entrever la añoranza por ese *illo tempore*. En la obra, de hecho, son muy frecuentes los versos, tanto en boca de moros como de cristianos, que celebran las aptitudes castrenses de los antepasados leoneses y de los personajes más ancianos durante su juventud, como don García o el padre de Laín

²⁴ Recordemos con Lindenberger que «historical plays are at least as much a comment on the playwright's own times as on the periods about which they are ostensibly written» (Ryjik, 2011: 39).

²⁵ En este punto, suscribimos lo desarrollado por McKendrick (Cartagena Calderón, 2008: 23), para la cual: «Context is no longer understood as the backdrop against which to read dramatic text but as crucial shaping force that determines meaning. A play, particularly one that belongs to a national, commercial theatre, is not an accidental recorder of the social process but a product and agent of it».

²⁶ En relación con esta clase de críticas, Donnell (2003: 42) adelantó que: «At the height of Habsburg expansion in Europe during the sixteenth century, Spain mastered the technique of casting itself in a masculine light at others' expense [...] However, when the enemy began to penetrate Spain's defences at the end of the sixteenth century and the dream of Castilian world domination symbolically began to sink along with its Armada, the nation's exalted image as conquering hero also visibly began to founder».

de Lara. Unas habilidades que, como hemos visto, contrastan con la inactividad y mansedumbre de los protagonistas más jóvenes del drama.

Los elementos reseñados, por tanto, nos inducen a pensar que Lope, como otros autores coetáneos, pudiera estar realizando una crítica velada a la nobleza ociosa y desmilitarizada de la época, a la vez que evocara los pretéritos años gloriosos del Imperio español. En relación con tal inactividad bélica, no podemos olvidar que el poeta escribió *Las famosas asturianas* durante la tregua con los Países Bajos (1609-1621); un periodo de paz que, por cierto, encuentra su correlato en la ambientación histórica de la comedia.

Siguiendo con esta línea interpretativa, merece especial atención el retrato que el vate nos ofrece del monarca Alfonso II. De hecho, no parece casual que el autor pusiera al frente de los personajes asturianos a este rey, cuyo apodo, «el Casto», fortalece todavía más la imagen emasculada que de él se ofrece²⁷. El soberano aparece representado como un hombre instalado de forma permanente en su «real hacienda» (v. 1468), alejado del escenario bélico; disfrutando, para sorpresa de los moros, de las justas y torneos (vv. 503-510); y, enfrascado en la proyección de «iglesias y monasterios» (v. 1471). En relación con tal caracterización del soberano, vale la pena recuperar lo advertido por Elliott (1993: 346-348), que destacó el tiempo y dinero invertido en el siglo XVII por los monarcas en el patronazgo artístico. Un tiempo que, por cierto, después de Felipe II, no dedicaron al gobierno, el cual, como también se observa en la comedia, fue delegado en terceros (Elliott, 1993: 326-335).

Al igual que Cottafavi realizó con el Conde de Castilla, como vemos Lope también nos traslada la imagen de un monarca ineficaz, que, pese a ostentar el poder del pueblo, ha perdido el contacto con sus súbditos, y, en consecuencia, la capacidad para solventar sus problemas. Faltan elementos de juicio para aseverar que el Fénix dirigiera sus dardos contra Felipe III, pero, en cualquier caso, estamos de acuerdo con Stroud

²⁷ Cfr. Camacho Platero (2010). El propio monarca, en la ficción, neutraliza la posibles críticas que puede acarrearle el sobrenombre:

ALFONSO: Non soy yo fembra; ma, Dios,
magüer que Casto me llaman,
que el Casto fué por virtud,
non porque el brío me falta;
que una cosa es non querer,
y otra fraqueza humana (vv. 2688-2693)

(2006: 297) en que: «an unflattering portrayal of any monarch, Spanish or foreign, real or fictional, is at least an indirect criticism of any monarch, including the current king».

La interpretación de *Las famosas asturianas* como vemos se presta a la ambigüedad, pero el cotejo del texto literario con su recreación fílmica ha realizado un conjunto de matices que en última instancia evidencian el tono crítico y hasta cierto punto subversivo de esta comedia áurea. De nuestro análisis, por tanto, se desprende una lectura que impugna la imagen del Fénix como «martillo de infieles, rebeldes y heterodoxos» que ya criticó Oleza (1994); además, coincide con aquellas voces que han cuestionado el carácter conservador de la dramaturgia lopesca en su conjunto (Stern, 1982; Swietlicki, 1988; Oleza, 1994; McKendrick, 2003; Ryjik, 2011; Wheeler, 2012, 2013; etc.)²⁸.

La comparación también nos permite clasificar este metraje como una adaptación transvalorizada de la comedia, pues, si bien la pieza teatral escapa del habitual propagandismo conservador de las comedias de moros y cristianos, parece poco probable que la cinta pudiera mostrar una *hétéro-image* de lo musulmán más retrograda²⁹. El contraste de *Las famosas asturianas* con *Los cien caballeros*, por tanto, nos conduce irremediabilmente a convenir con Said (2013: 71):

Si la esencia del orientalismo es la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental, debemos estar dispuestos a observar cómo el orientalismo, a través de su evolución y de su historia subsecuente, profundizó e incluso agudizó la distinción.

Para concluir digamos que tal transvalorización podría explicar porque Cottafavi dejó tan pocas pruebas que evidenciaran la deuda con el texto áureo de la película, a la cual se refería como una fábula totalmente inventada (Guarner, 1966: 16). Gracias a Otero (2013: 220) tenemos noticia de que el director conocía la preceptiva del dramaturgo, y que solía comentarla durante las largas pausas de rodaje del film. También

²⁸ Sobre esta comedia Stroud (2014: 64) ha comentado que en ella Lope toma la oportunidad «to level veiled criticism at the notion of hereditary monarchy while simultaneously putting forth a humanist worldview in which the true foundation of the state and real heroes of the Reconquest are not sometimes feckless and irresponsible monarchs, but the Spanish people, both men and women».

²⁹ En consonancia con esta afirmación, recordemos que la Casa Árabe de Córdoba, en febrero de 2012, organizó bajo el marco del ciclo «Orientalismos» una muestra titulada «Fantasías orientales en el cine español». Esta muestra quería presentar a través de seis películas «el Oriente imaginado por Occidente, en este caso España, cargado de estereotipos». La película de *Los cien caballeros* fue escogida para la ocasión debido a que los organizadores consideraron que presentaba «a la perfección los estereotipos del árabe como invasor al que se enfrentan los castellanos» (ABC, 02-II-2012).

hemos comprobado que los versos del *Arte Nuevo* aparecen recogidos antes de los títulos de crédito y en una de las páginas de cortesía del *press book* de la película. Sin embargo, encontramos numerosas pistas «falsas» que ocultan el hipotexto y desvían la atención hacia Shakespeare, cuya influencia sobre el director, especialmente en lo relativo a la mezcla de lo cómico y lo trágico, es resaltada habitualmente. Así lo expresaba Guarner, en *Movie*: «como sucede a menudo con Shakespeare, el humor se halla en el mismo centro de la tragedia [...] Esta mezcla de comedia y tragedia es lo que asemeja, creo, *Los cien caballeros* con el teatro elizabethiano» (VV. AA., 1980); y aparece recogido en el *press book*: «Al igual que en muchas comedias de Shakespeare, en *Los cien caballeros* se aborda con gravedad temas serios, pero eso no excluye una presencia constante del humor a lo largo de toda la acción».

La estrategia seguida por el cineasta no parece gratuita, y es que, en aquella época, todavía influida por el *fidelity criticism*³⁰ y marcada por la admiración del Siglo de Oro por parte de las instituciones franquistas, no hubiera resultado extraño que desde la crítica cinematográfica nacional y el mundo de la filología hispánica se abalanzaran sobre Cottafavi por no seguir al pie de la letra esta comedia áurea en su versión fílmica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO, «La Casa árabe abre mañana su ciclo de cine *Fantasías Orientales*», *ABC* (Córdoba), 2 de febrero de 2012, p. 66.

BEYLIE, Claude (1972a): «Entretien avec Vittorio Cottafavi», *Écran*, III, pp. 71–72.

BEYLIE, Claude (1972b): «Le fils du Cid», *Écran*, III, pp. 70–72.

BURNINGHAM, Bruce R. (2004): «Beleaguered Hegemony and Triangular Desire in Lope de Vega's *Las Famosas Asturianas* and John Ford's *Stagecoach*», *Bulletin of the Comediantes*, LVI, 1, pp. 115–42.

³⁰ Como advierte Frago (2005: 51): «si se rastrean los artículos escritos entre 1920 y 1960 en revistas especializadas norteamericanas, llama la atención el prejuicio que generalmente subyace hacia las adaptaciones. Éstas se critican con frecuencia desde el modelo literario y en comparación con él. Los análisis centran la atención en el grado de fidelidad con que se ha adaptado una obra literaria al cine, y entresacan especialmente las omisiones, simplificaciones y cambios, habitualmente para desacreditar a la película. La óptica, por tanto, es preferentemente literaria y los autores vienen a subrayar la superioridad de la obra y el autor literario frente a la experiencia cinematográfica».

BURSI, Giulio (2010), «Oltre il cinema. Gli anni di formazione, la fotografia, l'editoria, i film mai realizzati» en Adriano Aprà, Giulio Bursi y Simone Starace (ed.), *Ai poeti non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*, Bologna, Cineteca Bologna, pp. 14–32.

CAMACHO PLATERO, Luzmila (2010), «Las famosas asturianas: celebración de la castidad», en Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México D. F., El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispanismo de los Siglos de Oro, pp. 479-511.

CARTAGENA CALDERÓN, José Reinaldo (2008): *Masculinidades en obras: el drama de la hombría en la España imperial*, Newark, Juan de la Cuesta.

CASE, Thomas E. (1993): *Lope and Islam: Islamic Personages in his Comedias*, Newark, Juan de la Cuesta.

CORTÉS, José Ángel (1972): *Entrevistas con directores de cine italiano*, Madrid, Magisterio Español.

DONNELL, Sidney (2003): *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*, Lewisburg, Bucknell University Press.

ELLIOTT, John H. (1993): *La España imperial, 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives.

FRAGO, Marta (2005): «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica», *Comunicación y sociedad*, II, pp. 49–82.

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GILI, Jean A. (2010), «Vittorio Cottafavi e la critica francese», en Adriano Aprà, Giulio Bursi y Simone Starace (ed.), *Ai poeta non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*, Bologna, Cineteca Bologna, pp. 39–49.

GILLES, Paul (1968): «Vittorio Cottafavi parle des *Cent Cavaliers*», *Cahiers du Cinéma*, CCVII, pp. 75–77.

- GUARNER, José Luis (1966), «Entrevista», *Film Ideal*, CLXXXIII, pp. 13–17.
- LÉVI-PROVENÇAL, Évariste (1950): *Historia de España. España Musulmana (711-1031)* (IV), Madrid, Espasa-Calpe.
- MANZANARES DE CIRRE, M. (1966): «Las cien doncellas: la trayectoria de una leyenda», *PMLA*, LXXXI, 3, pp. 179–84.
- MARTIALAY, Félix (1966): «Puntos Cardinales de Vittorio Cottafavi», *Film Ideal*, CLXXXIII, pp. 3–12.
- MCKENDRICK, Melveena (1974): *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: a Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCKENDRICK, Melveena (2003): *El teatro en España: 1490-1700*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1922): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. IX Comedias de asuntos de la historia patria*, Madrid, Victoriano Suárez.
- MOLIST, Segismundo (1965): «Los cien caballeros», *Griffith: revista de cine*, II, p. 42.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata (2001) «Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de este en los dramaturgos», en [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w3b7>] (Consultado: 14/10/2016).
- OLEZA, Joan (1994), «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en [<http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/generoslv.pdf>] (Consultado: 14/10/2016).
- OLEZA, Joan (2013): «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, pp. 151–187.
- OLEZA, Joan et al. «Las famosas asturianas, comedia y historia famosa», en [<http://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?action=browse&-recid=137#bibliograficos>] (Consultado: 13/10/2016).

OTERO, José María (2000), «El horizonte de las coproducciones», en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-horizonte-de-las-coproducciones--0/html/ff906fb8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_] (Consultado: 13/10/2016).

OTERO, José María (2006): *TVE: escuela de cine*, Huesca, Festival de Cine de Huesca.

OTERO, José María (2013): *Aprender cine de los maestros: diálogos con Ray, De Sica, Truffaut, Cottafavi, Rovira Beleta, Grau y las “Nuevas Olas”*, Madrid, Fragua.

PAGEAUX, Daniel-Henri (1994): *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, pp. 59–77.

PONZI, Maurizio (1965): «Lettre de Rome», *Cahiers du Cinéma*, CLXXII, p. 17.

REDONDO MARTÍNEZ, «Informaciones teatrales y cinematográficas: *Los cien caballeros*», *ABC* (Madrid), 19 de octubre de 1965, p. 81.

RYJIK, Veronika (2011): *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Tamesis.

SAID, Edward W. (1978): *Orientalismo*, ed. 2013, Barcelona, Random House Mondadori.

SEZNEC, Lothar (1969): «Lettres des lecteurs», *Positif*, CIV, p. 70.

STERN, Charlotte (1982): «Lope de Vega, Propagandist?», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIV, pp. 1–36.

STROUD, Matthew D. (2014): «Taking Matters into Their Own Hands: Heroic Women of the Early Reconquest in the Spanish *Comedia*», *Bulletin of the Comediantes*, LXVI, 2, pp. 55–66.

STROUD, Matthew D. (2006): «Defining the *Comedia*: on Generalizations once Widely Accepted that are no Longer Accepted so Widely», *Bulletin of the Comediantes*, LVIII, 2, pp. 285–305.

SWIETLICKI, Catherine (1988): «Lope’s Dialogic Imagination: Writing other Voices of

Monolithic Spain», *Bulletin of the Comediantes*, XL, 2, pp. 205–26.

VEGA, Lope de (2009): *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

VEGA, Lope de (1946), *Las famosas asturianas*. ed. Federico C. Sainz de Robles, en [http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0628_LasFamosasAsturianas.php] (Consultado: 14/10/2016).

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y Dru DOUGHERTY (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos.

VV. AA. (1964): *Press-Book del film de Vittorio Cottafavi Los cien caballeros*, Madrid, Noticiario.

VV. AA. (1980): *Vittorio Cottafavi*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.

VV. AA. (2005): «*Cent cavaliers*», *Jeune Cinéma*, CCXCIV, pp. 25–26.

WHEELER, Duncan (2012): *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press.

WHEELER, Duncan (2013): «Contextualising and Contesting José Antonio Maravall's Theories of Baroque Culture from the Perspective of Modern-Day Performance», *Bulletin of the Comediantes*, LXV, 1, pp. 15–43.