

De EMOTHE a CIRCE: una base de datos de adaptaciones a cine y TV de teatro moderno europeo

From EMOTHE to CIRCE: A Database on Cinema and TV Adaptations of Early Modern European Theatre

Víctor Huertas Martín

<http://orcid.org/0000-0002-3154-9245>

Universitat de València

ESPAÑA

Victor.Huertas@uv.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 281-293]

Recibido: 23-01-2023 / Aceptado: 10-03-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.15>

Resumen. Explicaremos la estructura de la base de datos «CIRCE: Early Modern Theatre on Screen». Dicha base de datos recoge información relevante sobre adaptaciones a cine y televisión de obras teatrales de las tradiciones española, inglesa, francesa, portuguesa e italiana de la Edad Moderna. Basada en las bases de datos de EMOTHE y de ARTELOPE, CIRCE se propone facilitar el establecimiento de patrones de conexión entre adaptaciones audiovisuales de las cinco tradiciones teatrales del periodo. Sirviéndonos de los principios teóricos de las humanidades digitales y de la teoría de la adaptación, explicaremos los cuatro campos principales con los que esperamos que la base de datos sea robusta a la par que flexible: (1) «Basic Information», (2) «Creatives», (3) «Adaptational Strategies and Procedures» y (4) «Related Texts». Explicaremos la información contenida en cada uno de dichos campos y aportaremos algunos ejemplos que nos permitirán entender su utilidad.

Esta publicación es parte del proyecto I+D+i «Teatro español y europeo de los siglos XVI y XVII: patrimonio y bases de datos», referencia PID2019-104045GB-C54, financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y «FEDER: una manera de hacer Europa»; y del grupo de investigación emergente «CIRCE: Early Modern Theatre on Screen» de la Universitat de València, referencia CIGE/2021/086, con Víctor Huertas como investigador principal, financiado por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana.

Palabras clave. CIRCE; adaptación; humanidades digitales; cine; televisión; teatro europeo moderno; basic information; creatives; adaptational strategies and procedures.

Abstract. We will explain the structure of the database «CIRCE: Early Modern Theatre on Screen». This database collects relevant information on film and television adaptations of plays from the Early Modern Spanish, English, French, Portuguese and Italian theatrical traditions. Based on the EMOTHE and ARTELOPE databases, CIRCE aims to facilitate the establishment of patterns of connection between audiovisual adaptations of the five theatrical traditions of the period. Drawing on the theoretical principles of digital humanities and on adaptation theory, we will explain the four main fields with which we expect the database to be both robust and flexible: (1) «Basic Information», (2) «Creatives», (3) «Adaptational Strategies and Procedures» and (4) «Related Texts». We will provide insights on the information contained in each of these fields and offer some examples that will allow us to understand their usefulness.

Keywords. CIRCE; Adaptation; Digital humanities; Cinema; Television; Early Modern European Theatre; Basic information; Creatives; Adaptational strategies and procedures.

La base de datos CIRCE (en construcción) sobre la adaptación al cine y a la TV de obras de las tradiciones teatrales española, inglesa, francesa, portuguesa e italiana de la Edad Moderna constituirá el principal resultado del Grupo de Investigación Emergente «CIRCE: Early Modern Theatre on Screen» de la Universitat de València. Abundan los estudios de Shakespeare en pantalla¹; en menor medida, encontramos estudios sostenidos sobre sus contemporáneos ingleses y europeos². Pero no existen estudios comparativos sobre la literatura dramática moderna en pantalla. La primacía de la adaptación shakespeariana oscurece a los demás autores³. Además, la casuística de cada tradición no invita a considerar de forma holística unas tradiciones que discurren por sus propios cauces.

Cabe preguntarse por qué un estudio comparado sobre adaptaciones audiovisuales del teatro moderno resultaría beneficioso. La influencia de las adaptaciones de las cinco tradiciones se extiende más allá de sus fronteras. Por ejemplo, *El perro del hortelano* (dir. Pilar Miró, 1996) se basa en parte en *Sobaka na sene*, una versión musical rusa de la obra de Lope de Vega dirigida por Yan Frid en 1978⁴. *Los Tarantos* (dir. Francesc Rovira-Beleta, 1963), adaptación de *Romeo and Juliet* de Shakespeare está endeudada con *West Side Story* (dir. Jerome Robbins, Robert Wise, 1961). *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (dir. Baz Luhrmann, 1996) está

1. Ver Buhler, 2002; Bulman y Coursen, 1988; Burt y Boose, 1997 y 2003; Cartmell, 2000; Davies y Wells, 1994; Dent, 1948; Donaldson, 1990; Jackson, 2007; Manvell, 1971; McKernan, Oesterlen y Terris, 2009; Rothwell, 2012; Starks y Lehmann, 2002; Willems, 1987; Willis, 1991; Wray y Burnett, 2000.

2. Sobre autores jacobeos no shakespearianos, ver Aebischer, 2013; Carmona Lázaro, 2018.

3. Ver Carmona Lázaro, 2017.

4. Carmona Lázaro, 2017.

endeudada con ambas películas tanto como con Shakespeare. Esto muestra que las adaptaciones audiovisuales de una misma obra funcionan como un archivo de intertextos y trasvases entre adaptaciones a nivel global.

Podemos también anotar semejanzas entre adaptaciones de distintas tradiciones a lo largo de la historia de los medios audiovisuales. Por ejemplo, la reciente adaptación de *La viuda valenciana* (dir. Carlos Sedes, 2010), realizada por RTVE, presenta semejanzas, en cuanto al uso de la iluminación y al minimalismo escénico, con las adaptaciones a la televisión británica de *Macbeth* de Trevor Nunn y Philip Casson (1979) y *Othello* de Nunn y Anthony Garrick (1990). Observamos semejanzas estilísticas entre diferentes tradiciones televisivas europeas, por ejemplo, en el empleo del claroscuro en *El burlador de Sevilla* de Gustavo Pérez Puig (1976), que precede al uso de este recurso por parte de Elijah Moshinsky en *Cymbeline* (1982). La televisión hace claustrofóbicas las escenas de prisión en *Richard II* (dir. Michael Hayes, 1960) y *La vida es sueño* (dir. Pedro Amalio López, 1967), pues la restricción espacial permite llegar al espectador de forma íntima y sutil. Las aproximaciones de Stuart Burge en *Othello* (1965) y de Pierre Jourdain en *Phédre* (1968) comparten un estilo clasicista y teatralizado respectivamente. Según cuenta Diego Galán, Miró se inspiró también en parte en *Much Ado About Nothing* de Kenneth Branagh (1993)⁵. Usos semejantes del cine como herramienta propagandística pueden observarse en *Fuenteovejuna* (dir. Antonio Román, 1947) y *Henry V* (dir. Laurence Olivier, 1945). Tendencias culturales simultáneas contribuyen a crear semejanzas en el tratamiento cruento de la violencia en *Macbeth* (dir. Roman Polanski, 1971) y *Fuenteovejuna* (dir. Juan Guerrero Zamora, 1972). Las alternativas a los «centre-based models» para el estudio de la adaptación⁶ permiten pensar en *La leyenda del alcalde de Zalamea* (dir. Mario Camus, 1975), *Faust: Eine Deutsche Volkssage* (dir. F. W. Murnau, 1926), *Lecke Faust* (dir. Jan Švankmajer, 1994), *La Reine Morte* (dir. Pierre Boutron, 2009), *Pedro e Inês* (dir. Antonio Ferreira, 2018) o series como *Pedro e Inês* (RTP 1, 2005) como partes de un continuo legendario del cual sus tratamientos teatrales modernos forman parte. Es posible considerar a distintos creadores (e. g. Antonio Román, Pedro Amalio López, Francisco Abad, Don Kent, etc.) por adaptar obras de más de una tradición. Estos ejemplos ponen de manifiesto ciertos patrones de conexión para realizar estudios comparatistas, pero es necesario organizar los datos sobre las adaptaciones de las cinco tradiciones para poder cruzarlos de forma sistemática.

Un primer desafío al que debe hacerse frente es la dispersión de la información sobre adaptaciones audiovisuales del teatro europeo moderno. En British Universities Film and Video Council se registran 2.535 adaptaciones shakespearianas en vídeo, 1.318 en cine, 370 en multimedia y 1.938 en televisión. En *Screening Early Modern Drama*, Pascale Aebischer anexa un listado de 56 adaptaciones de obras inglesas no shakespearianas (sin actualizar desde 2013)⁷. En la tesis de Alba Carmona Lázaro, encontramos registradas 36 películas y 93 versiones en TV de obras

5. Galán, 2006, p. 366.

6. Cardwell, 2002, p. 15.

7. Aebischer, 2013, pp. 227-251.

del Siglo de Oro (sin actualizar desde publicación)⁸. No disponemos de listas de adaptaciones de obras de la tradición francesa, pero Internet Movie Database ofrece listados exhaustivos que recogen unas 400 adaptaciones de obras de Molière, Racine y Corneille. Esta misma base de datos recoge 12 adaptaciones televisivas de *Mandragola* de Nicolás Maquiavelo; el resto de adaptaciones de obras italianas se encuentran dispersas aquí y allá y quedan pendientes de catalogación. Un listado elaborado por José Camões y Sebastiana Fadda recoge 28 adaptaciones audiovisuales de la tradición portuguesa⁹. El Proyecto CIRCE se ocupa de organizar y sistematizar un corpus que incluya las cinco tradiciones.

Explicaremos el diseño de la base de datos «CIRCE: Early Modern Theatre on Screen». Contendrá información sobre adaptaciones fílmicas y televisivas de obras de las cinco tradiciones teatrales. CIRCE se basa en el trabajo realizado en la base de datos del proyecto EMOTHE de teatro europeo de los siglos XVI y XVII, actualmente uno de los subproyectos, con Jesús Tronch como investigador principal, del proyecto coordinado ASODAT, dirigido por Teresa Ferrer. Como dice Joan Oleza, «The ultimate goal of the project is to configure a collection of canonical early modern European theater, in which the various dramas, in their different languages and with their corresponding data, can be read and investigated jointly»¹⁰. CIRCE se propone catalogar las adaptaciones a cine y TV de este corpus para estudiarlas conjuntamente. Basándonos en principios teóricos de las humanidades digitales y de teoría de la adaptación y en la organización de EMOTHE, hemos diseñado los campos para esta base de datos.

DE EMOTHE A CIRCE

Desde 1940 las humanidades digitales han prometido gran accesibilidad a contenidos culturales para humanistas y público general. Para describir las humanidades digitales, se emplea el concepto de «reflexive modernity» como forma heurística que capacita la exploración profunda de la experiencia humana¹¹. Pero la circulación de ideas está supeditada en la esfera digital a criterios instrumentalistas¹², a los cuales se subordina la diversidad que prometían las humanidades digitales¹³. Esto afecta a los dramaturgos modernos dadas las notorias desigualdades en su representación digital. Sin embargo, Laura Estill admite que las humanidades digitales pueden subvertir el *statu quo* si pasa a considerarse a Shakespeare, autor dominante en proyectos de humanidades digitales, como uno más junto a sus contemporáneos¹⁴. EMOTHE se ha dedicado desde 2011 a divulgar el teatro de las cinco tradiciones, y para su biblioteca digital ha aumentado el número de traducciones inéditas y autores representados. Ha creado, utilizando las palabras de

8. Carmona Lázaro, 2018.

9. Camões y Fadda, 2021.

10. Oleza, 2013, p. 154.

11. Smithies, 2017, p. 19.

12. Besser, 2004; Arditi, 2018.

13. Coll, 2012; Roopika, 2018.

14. Estill, 2019, p. 6.

Patrick Svenson, una «trading zone» o «meeting place»¹⁵ o, usando las de Smithies, fomentado «intellectual trading zone[s] across to other disciplines»¹⁶. Según Oleza, la estructura de la biblioteca EMOTHE se concibe como «a galaxy of texts» donde encontramos originales y sus traducciones y adaptaciones¹⁷.

Esta galaxia viene acompañada de una base de datos con información sobre cada obra relativa a los siguientes campos: testimonios o fuentes textuales primarias, ediciones modernas, fechas de composición y/o representación, representaciones antiguas, marco espacial y temporal de la acción de la obra, y bibliografía selecta que incluye crítica, traducciones y adaptaciones. Se accede a la información bien a través de la «Búsqueda avanzada» o del «Listado de registros». En el primer caso, la página de resultados ofrece una lista de obras cuyos elementos responden a los criterios de la búsqueda. En ambos casos, pulsando en el enlace de una obra, el usuario llega a la página de dicha obra que muestra la información de cada campo.

La búsqueda en el campo de «Testimonios» puede afinarse a través de subcampos sobre título, título alternativo, autor, soporte (si es manuscrito o impreso), ciudad y lugar de publicación, librero o impresor y formato de impresión (en cuarto, folio, etc.). Sobre las primeras representaciones de las obras, se incluyen lugares de presentación (principalmente ciudades) y la circunstancia de la puesta en escena (si es en un teatro comercial, en la corte, en una plaza o calle, etc.), fecha, nombre de la compañía y reparto, si lo hay. Para encontrar información sobre el marco temporal de la diégesis de una obra, se escoge entre categorías como «Antigüedad clásica» «Antiguo Testamento», «Nuevo Testamento», «Edad Media» y, específicamente, siglos xv, xvi y xvii, o las categorías de tiempo indefinidos, maravilloso (intemporal) o alegóricos, categorías usadas ya en la base de datos ARTELOPE¹⁸. En cuanto a los lugares de la acción, el usuario puede realizar búsquedas sobre regiones, ciudades, países y continentes, tanto en las denominaciones presentes en la obra como en los topónimos actuales. Obviamente, la «Búsqueda avanzada» permite combinar campos y categorías, por lo que se aumentan las posibilidades combinatorias y de análisis sostenido.

Si bien CIRCE se basa en estas premisas, tiene en cuenta los estudios de adaptación. De acuerdo con Linda Hutcheon, consideramos adaptaciones aquellas obras que llevan a cabo «sustained revision and rewriting» de textos¹⁹. También consideramos como adaptaciones las obras que modifiquen el género, modo y contexto de recepción de los originales²⁰. Asimismo, teniendo en cuenta las definiciones de Julia Sanders, incluimos obras que llenan huecos, ausencias y silencios en las obras

15. Svenson, 2012, p. 46.

16. Smithies, 2017, p. 89.

17. Oleza, 2013, p. 152.

18. Oleza (dir.), 2011-2022, ver la sección «Caracterizaciones» en «Búsqueda avanzada».

19. Hutcheon, 2013, p. 123.

20. Hutcheon, 2013, pp. 28, 45.

adaptadas, y las obras que dan voz a personajes marginales en los originales²¹. Siguiendo a Hutcheon, incluimos información sobre creadores, paratextos y documentos de producción y adaptaciones basadas a su vez en adaptaciones previas²².

DISEÑO DE «CIRCE: EARLY MODERN THEATRE ON SCREEN»

Dado que el proyecto financiado «CIRCE: Early Modern Theatre on Screen» concluye el 31 de diciembre de 2023, nos centramos actualmente en recopilar datos sobre adaptaciones cinematográficas y televisivas del corpus que nos ocupa. Considerando las diferencias entre el medio cinematográfico y el televisivo, ha sido necesario crear una base de datos robusta pero flexible. Hemos desarrollado cuatro campos principales para organizar la información: (1) «Basic Information»; (2) «Creatives»; (3) «Adaptational Strategies and Procedures»; (4) «Related Texts» (textos producidos antes, durante y después del producto final).

El primer campo, «Basic Information» se subdivide en «Title», «Alternate Title», «Country of Production», «Country of Release», «Event of Release» y «Duration». Los títulos de películas a menudo no coinciden con los títulos de las obras originales. Como dice José Santaemilia Ruiz, la tendencia de los títulos cinematográficos a la grandilocuencia se intensifica con la traducción de películas a otras esferas lingüísticas-culturales²³. Observando solamente el caso de *Hamlet* de Michael Almereyda (2000), la traducción del título acentúa en diferentes países diversos aspectos como la universalidad de la obra (*Hamlet, una historia eterna*), interconexiones sensacionalistas entre el cine y las bases literarias de una obra (*Hamlet: Vingança e tragedia*) o cuestiones de calado filosófico sobre la obra con las cuales el espectador puede estar familiarizado (*Ser o no ser*). En Australia, la película presenta un título alternativo para dotar a la historia de carga ideológica al ponerse el acento sobre la denuncia al capitalismo vigilante de la empresa donde se desarrolla la acción (e. g. *Hamlet: The Denmark Corporation*).

Por otro lado, las adaptaciones televisivas tienden a la canonicidad, representada por la entidad productora que presta su sello de calidad al producto. Así, *Hamlet* de Rodney Bennet (1980) se lista en CIRCE como episodio de *BBC Time-Life Shakespeare Series* (1978-1985). Las adaptaciones a TV suelen asimismo integrarse en programas o en series. Por ello, el subsubcampo «Type of Work» incluye la opción «Cultural Program» (e. g. *Great Performances*, *The Wednesday Play*, *Teatro de siempre*, *Estudio 1*) o «Series» (e. g. *An Age of Kings*, *The Spread of the Eagle*, *The Wars of the Roses*, *BBC Shakespeare Series*, *The Hollow Crown: The Wars of the Roses*, etc.). Aunque Shakespeare predomina en la serialidad contemporánea²⁴, el aumento de interés por Lope de Vega en la serialidad televisiva (e. g. *El Ministerio del Tiempo*) y casos como *Pedro e Inês* (Francisco Moita Flores, 2005) indican que la serie puede ser un terreno fértil para la adaptación del teatro moderno.

21. Sanders, 2006, p. 126.

22. Hutcheon, 2013, pp. 172, 142-143 y 21.

23. Santaemilia Ruiz, 2000, p. 210.

24. Ver Bronfen, 2020 y Wald, 2020.

Los datos de los subcampos «Country of Production» y «Country of Release» pueden no coincidir en una misma adaptación. Antes de su estreno en cines, *El triunfo* (dir. Mireia Ross, 2006) se proyectó en el Festival Internacional de Cine de Berlín (14 de febrero de 2006) y en el Festival de Cine del Mar de Plata en Argentina (10 de marzo de 2006). Aunque no exista la posibilidad de alterar las películas durante los intervalos entre estrenos, los paratextos y materiales publicitarios sí pueden alterarse y, por lo tanto, los desfases temporales entre estrenos alteran la recepción de las películas.

El campo «Creatives» se subdivide en «Director», «Producer», «Production Company», «Scriptwriter», «Choreographer», «Cast», «Soundtrack Composer», «Costume Designer» y «Artistic Designer». Para los campos relacionados con televisión, la categoría «Director» se utiliza para referirnos a los creadores responsables de la adaptación. Sin embargo, dicha responsabilidad resulta más compleja en adaptaciones televisivas que en las fílmicas (en las cuales el director tiende a ser tratado como autor)²⁵. En televisión, «Stage Director» no coincide con «Screen Director», tanto si la adaptación procede del teatro (e. g. *Macbeth* de Nunn) como si se ha creado específicamente para la pequeña pantalla (e. g. *La viuda valenciana* de Sedes). En diferentes entornos, se denomina al director de cámara como *screen director*, *DoP*, *réalisateur* o *director*, razón por la cual optamos por «Editor», que nos permite referirnos a los responsables de la traslación del montaje teatral al medio audiovisual. En las adaptaciones a TV, el productor puede traer consigo una marca de la casa particular, como sucede con las producciones televisivas de Shakespeare realizadas por John Wyver entre 1997 y 2017 y como sucedía con mayor frecuencia durante el siglo xx. Por ello, incluimos los subsubcampos de «Producer» y «Production Company». Asimismo, incluimos los nombres de los miembros del reparto a través del subsubcampo «Cast», subdividido en «Actor» y, asociado a éste, «Character», con la posibilidad de añadir un número ilimitado de personajes a un mismo actor, algo que se da con frecuencia en televisión y, en menor medida, en cine. El subsubcampo «Soundtrack Composer» afecta a compositores de varias adaptaciones, cada una de las cuales añade significación a la adaptación misma.

El tercer campo «Adaptational Strategies and Procedures» responde a una de las preguntas básicas que Hutcheon formula acerca de la adaptación: ¿cómo se lleva a cabo? Aspectos como «Colour», «Sound», «Language» y «Genre» permiten el microanálisis de adaptaciones que nos permiten encontrar patrones de estilo dentro de las mismas. Pero, tratándose de adaptaciones de obras teatrales, es inevitable considerar las relaciones que pueden tener con sus respectivos orígenes escénicos. Alejándonos de la obsoleta clasificación de Jack J. Jorgens²⁶ sobre adaptaciones fílmicas de Shakespeare, optamos por la división de Michael Ingham²⁷. Esta última incluye datos sobre el posible origen escénico de una adaptación con categorías como (1) «Broadcast live and captured live theatre performance» (aplicable a *live broadcasts*), (2) «Recorded theatre» (e. g. *Hamlet* de Bill Colleran, 1964; *Othello*

25. Ver Anderegg, 1999; Burnett, Lehmann, Rippey y Wray, 2013; Crowl, 2003; y Davies, 1988.

26. Jorgens, 1977, pp. 7-16.

27. Ingham, 2017.

de Stuart Burge, 1965; *Phèdre* de Jourdain, 1968), (3) «Filmed theatre of an earlier stage production» (*Hamlet* de Tony Richardson), (4) «Play extracts nested in filmic narrative» (*Romeo and Juliet* en *Shakespeare in Love* de John Madden, 1998; *El testimonio vengado* en *Cervantes contra Lope* de Manuel Huerga (2016), (5) «Straight transpositions with minimal stage reference» (*West Side Story* de Robbins y Wise, 1961), (6) «Variations on stage plays with no/minimal stage reference» (*Henry V* de Kenneth Branagh) y (7) «Re-visions of stage-plays without stage reference» (e. g. *La leyenda del Alcalde de Zalamea* de Mario Camus, 1975). Mientras que muchos de estos descriptores pueden servir para el teatro televisivo, resulta más conveniente estudiar dicho teatro a partir de las categorías (1) «Recorded theatre» (e. g. *The Comedy of Errors* de Trevor Nunn), (2) «Studio Theatre» (por ejemplo, *La vida es sueño* de Pedro Amalio López) y (3) «Play recorded on location» (por ejemplo, *Fuenteovejuna* de Ángel L. Martín, 2018), aunque esto puede llegar a ser más problemático cuando consideramos casos como *Julius Caesar* de Gregory Doran (2012), producción televisiva híbrida realizada en localización y en el teatro donde se representa la producción teatral que la precede.

Algunos guiones de adaptaciones presentan mayor cercanía con respecto al texto dramático de procedencia que otros. Si, de acuerdo con la definición algo discutible de Sanders, la «adaptación» presenta una relación más canónica con respecto a dicho texto, la «apropiación» se vincula a éste de forma mucho más indirecta y subversiva²⁸. La propia Sanders, no obstante, arguye que esta división puede llevar a engaños²⁹, razón por la cual optamos por las categorías «Source Text (Nearly) Uncut» (frecuente en adaptaciones televisivas), «Source Text with Cuts» (e. g. *Fuenteovejuna* de Juan Guerrero Zamora), «Source Text Rewritten» (e. g. *Lady Macbeth* de William Olroyd). Esta última en concreto permite tomar en consideración obras audiovisuales que, sin presentarse como adaptaciones de una obra concreta, son susceptibles de considerarse como apropiaciones.

Insertamos los campos «Story Time» y «Space», no siempre coincidentes con aquellos del texto dramático. Los tiempos y espacios diegéticos en *La Leyenda del alcalde de Zalamea* coinciden con los de las fuentes de Calderón de La Barca y la atribuida a Lope de Vega. No sucede lo mismo con un gran número de adaptaciones de obras de Shakespeare, pues en estas es común modificar el contexto de la obra original. Similarmente compleja es la categoría «Place of Recording», que se subdivide en «Studio», «Location» y «Venue». Cuando la grabación se realiza en una localización, se hace necesario considerar aquellos casos en que ésta es coincidente (o casi coincidente) con el lugar de la acción. Por ejemplo, el *Fuenteovejuna* (2018) de Ángel Luis Martín se rodó para Canal Sur en la propia villa cordobesa de Fuente Obejuna. *La leyenda del alcalde de Zalamea* se grabó en Garrovillas, Cáceres, a unos doscientos kilómetros del lugar de la acción de la obra dramática. Esta cercanía o coincidencia de espacios reales y diegéticos nos permite discernir los tratamientos del espacio y el tiempo en distintas tradiciones.

28. Sanders, 2006, p. 36.

29. Sanders, 2006, p. 36.

El cuarto campo, «Related Texts», se centra en textos producidos con anterioridad, durante y después del producto final. Demuestran estos campos que, como indica Hutcheon, la adaptación es tanto proceso de creación y recepción como producto³⁰. Los textos contribuyen a la creación de una adaptación a un medio concreto, pero dicho proceso de adaptación no termina necesariamente en un medio, como observamos en las traslaciones a la pantalla de puestas en escena o en la adaptación de la adaptación. Cabe señalar que algunos textos, como el guion cinematográfico, pueden tener existencia propia, irreducible a una realización audiovisual que no tiene por qué darse³¹. Para adaptaciones basadas en adaptaciones previas (sean estas literarias, teatrales, cinematográficas o de otro tipo), empleamos el subsubcampo «Intermediate Source». Allá donde es apropiado, incluimos datos sobre «Preceding Stage Production», que recoge datos sobre director, fecha de estreno, reparto, productora, lugar de representación (no todos necesariamente coinciden con sus equivalentes cinematográficos) y archivo donde podemos encontrar grabaciones de la producción. A primera vista, parece que el teatro inglés es el gran adaptador de obras previamente puestas en escena y es posible construir historias alternativas de algunas compañías teatrales a partir de su producción audiovisual³². No obstante, el estudio de intérpretes de puestas en escena previas no relacionadas con producciones audiovisuales posteriores nos demuestra que, hasta cierto punto, la historia audiovisual de tradiciones, como la española, también arroja luz sobre su historia escénica³³. El subcampo «Screenplays» incluye «Scripts» y, allá donde es apropiado, «Shooting Scripts», frecuentes en el ámbito televisivo, donde se prescinde de guion literario y se trabaja sobre escaletas y guiones de grabación. De no estar publicados dichos guiones, indicamos su archivo correspondiente. Finalmente, «Paratexts» incluye materiales como «Making Of», «Interview», «Documentary», «Poster», «Program», «Script Draft», «Design», «Production Diary» y cualquier material que acompañe a una adaptación.

CONCLUSIONES

El propósito de la base de datos «CIRCE: Early Modern Theatre on Screen» no es, como hemos ido señalando, meramente recopilatorio. Tomando prestadas las palabras de Arjun Sabharwal, deseamos servirnos de las humanidades digitales en tanto que constituyen instrumentos hermenéuticos creados para la interpretación de eventos y fenómenos y para dar respuesta a preguntas humanísticas que podrían pasar a convertirse en marcos teóricos interpretativos³⁴. Un incentivo para recopilar la información referida es repensar el legado teatral moderno estableciendo puntos de intersección entre las cinco tradiciones. Ciertos son, como se ha señalado, los notables desequilibrios entre adaptaciones de Shakespeare y adaptaciones de sus contemporáneos de la literatura dramática inglesa, del Siglo

30. Hutcheon, 2013, p. 8.

31. Ver Nannicelli, 2013.

32. Ver Wyver, 2019.

33. Ver Oliva, 2002, pp. 41-45.

34. Sabharwal, 2015, p. 168.

de Oro y de las otras tradiciones europeas. Sin embargo, dicho desequilibrio debería propulsar nuestro interés por poner en valor las adaptaciones no shakespearianas y por fomentar que éstas vayan apareciendo con mayor recurrencia en la cultura audiovisual. Una base de datos de estas características proporciona oportunidades para generar múltiples puntos de encuentro entre tradiciones teatrales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aebischer, Pascale, *Screening Early Modern Drama: Beyond Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Anderegg, Michael, *Orson Welles: Shakespeare and Popular Culture*, New York, Columbia University Press, 1999.
- Arditi, David, «Music Detour: Build a Digital Humanities Archive», en *Research Methods for the Digital Humanities*, ed. Lewis Levenberg, Tai Neilson, David Rheams, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 53-61.
- Besser, Howard, «The Past, Present, and Future of Digital Libraries», en *A Companion to Digital Humanities*, ed. Raymond George Siemens, Susan Schreibman y John Unsworth, Massachusetts, Blackwell Publishing, 2004, pp. 557-575.
- Bronfen, Elisabeth, *Serial Shakespeare (An Infinite Variety of Appropriations in American TV Drama)*, Manchester, Manchester University Press, 2020.
- Buhler, Stephen M., *Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof*, Albany, State University of New York Press, 2002.
- Bulman, Stephen, y Coursen, Herbert R. (eds.), *Shakespeare on Television: An Anthology of Essays and Reviews*, Hannover / London, University Press of New England, 1988.
- Burnett, Mark T., Lehmann, Courtney, Rippy, Marguerite H., y Wray, Ramona, *Welles, Kozintsev, Kurosawa, Zeffirelli: Great Shakespereans (Volume XVII)*, London / New Delhi / New York / Sydney, Bloomsbury, 2013.
- Burt, Richard, y Boose, Lynda E. (eds.), *Shakespeare the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, London / New York, Routledge, 1997.
- Burt, Richard, y Boose, Lynda E. (eds.), *Shakespeare, The Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*, New York / London, Routledge, 2003.
- Cardwell, Sarah, *Adaptation Revisited (Television and the Classic Novel)*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2002.
- Carmona Lázaro, Alba, «Ausencias y presencias: la recepción de Lope y Shakespeare a través del cine», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* (número dedicado a «Lope y el teatro europeo de su tiempo»), 23, 2017, pp. 286-317.

- Carmona Lázaro, Alba, *La comedia áurea en el lienzo de plata. Análisis de la recepción de la Comedia Nueva a partir de sus reescrituras filmicas*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.
- Cartmell, Deborah, *Interpreting Shakespeare on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2000.
- Camões, José, y Fadda, Sebastiana, «Registros relacionados con o período clássico», correspondencia privada, 2021.
- Crowl, Samuel, *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*, Athens, Ohio University Press, 2003.
- Davies, Anthony, *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Davies, Anthony, y Wells, Stanley, *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Dent, Alan (ed.), *Hamlet: The Film and the Play*, London, World Film Publications, 1948.
- Donaldson, Peter S., *Shakespearean Films / Shakespearean Directors*, Boston, Unwin Hyman, 1990.
- Estill, Laura, «Digital Humanities' Shakespeare Problem», *Humanities*, 8.1, 2019, artículo 45, pp. 1-16.
- Ferrer Valls, Teresa (coord.), Lola Josa, Alejandro García-Reidy, Jesús Tronch, Alejandra Ulla y Héctor Urzáiz, *ASODAT. Bases de datos integradas del teatro clásico español*, 2022, en línea, <http://asodat.uv.es>.
- Galán, Diego, *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2006.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., London / New York, Routledge, 2013.
- Ingham, Michael, *Stage-Play and Screen-Plays (The Intermediality of Theatre and Cinema)*, London / New York, Routledge, 2017.
- Jackson, Russell (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Jorgens, Jack J., *Shakespeare on Film*, Bloomington / London, Indiana University Press, 1977.
- Manvell, Roger, *Shakespeare and the Film*, New York / Washington, DC, Praeger, 1971.

- McKernan, Luke, Oesterlen, Eve, y Terris, Olwen (eds.), *Shakespeare on Film, Television and Radio: The Researcher's Guide*, London, BUFC, 2009.
- Nannicelli, Ted, *A Philosophy of the Screenplay*, New York / London, Routledge, 2013.
- Oleza, Joan, «Exploring a Multilingual Digital Edition of Early Modern European Theater», *Journal of Early Modern Cultural Studies*, 13.4, 2013, pp. 152-154.
- Oleza, Joan (dir.), *ARTELOPE: Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, 2011-2022, en línea, <https://artelope.uv.es/basededatos/index.php>.
- Oliva, César, «La pantalla como documento sobre la interpretación», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx (Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED)*, ed. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Dolores Romero López, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 41-45.
- Roopika, Risam, «Telling Untold Stories: Digital Textual Recovery Methods», en *Research Methods for the Digital Humanities*, ed. Lewis Levenberg, Tai Neilson y David Rheams, London, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 309-318.
- Rothwell, Kenneth S., *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Sabharwal, Arjun, *Digital Curation in the Digital Humanities (Preserving and Promoting Archival and Special Collections)*, Oxford, Chandos Publishing, 2015.
- Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge, 2006.
- Santaemilia Ruiz, José, «Los títulos de filmes en lengua inglesa y su traducción al español: ¿un caos intercultural?», *Studies in English Language and Linguistics*, 2, 2000, pp. 203-218.
- Smithies, James, *The Digital Humanities and the Digital Modern*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- Starks, Lisa, y Lehmann, Courtney (eds.), *The Reel Shakespeare: Alternative Cinema and Theory*, London, Associated University Presses, 2002.
- Svenson, Patrik, *Debates in the Digital Humanities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- Tronch Pérez, Jesús, y Oleza Simó, Joan (dir.), *Proyecto EMOTHE: Teatro europeo de los siglos XVI y XVII*, 2014-2022, en línea, <https://emothe.uv.es/>.
- Wald, Christina, *Shakespeare's Serial Returns in Complex TV*, London, Palgrave Macmillan, 2020.
- Willems, Michèle (ed.), *Shakespeare à la télévision*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1987.

Willis, Susan, *The BBC Shakespeare Plays: Making the Televised Canon*, Chapel Hill / London, University of North Carolina Press, 1991.

Wray, Ramona, y Burnett, Mark T. (eds.), *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*, London, Palgrave Macmillan, 2000.

Wyver, John, *Screening the Royal Shakespeare Company (A Critical History)*, London / New York, Bloomsbury Publishing, 2019.