



**EL TEXTO FANTÁSTICO EN LA PANTALLA, ¿CALCO O REESCRITURA?
EL EJEMPLO DE TRES ADAPTACIONES FÍLMICAS DE LEYENDAS DE
BÉCQUER A FINALES DEL FRANQUISMO**

JUSTINE PEDEFLOUS

(mpedeflous@club-internet.fr)

UNIVERSIDAD PARIS-SORBONNE

Recibido : 31/10/16. Aceptado : 01/02/17

Introducción

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, que corresponden a la época de apertura del régimen franquista en términos de censura, las adaptaciones de cuentos fantásticos abundan en la televisión española. En su tesis doctoral, Ada Cruz Tienda propone una lista de estos programas (Cruz Tienda, 2015: 331-338), entre los cuales destacan adaptaciones de los famosos relatos de Hoffmann o de Edgar Allan Poe, aunque no faltan películas basadas en cuentos de autores menos conocidos, como Chamisso, Villiers de L'Isle-Adam o Le Fanu. En el dominio español, excepto un relato de José Selgas¹ y *El Estudiante de Salamanca*, de Espronceda², el autor más representado es el escritor romántico Gustavo Adolfo Bécquer. Entre 1969 y 1975, existen 7

¹ *El ópalo*, dirigido por J. Picas, guión de J. Ochoa (*Ficciones*, UHF, 06/04/1973).

² *El Estudiante de Salamanca*, dir. por J. Briz, guión de L. Armiño (*Cuentos y leyendas*, TVE, 19/12/1975).



adaptaciones de sus leyendas³, a la que puede añadirse la adaptación de una de las *Cartas desde mi celda* a propósito de la brujería⁴, en 5 emisiones diferentes.

La popularidad de Bécquer, que había podido observarse en el dominio universitario a la hora de celebrar el centenario de su muerte en 1970, se confirma con la salida en las salas de una película dirigida por el inglés John Gilling: en 1975, se estrenó *La cruz del diablo*⁵, basada en tres leyendas del sevillano, la del título, «El monte de las ánimas» y «El miserere», con una mejor acogida por parte del público que de la crítica⁶. El atractivo de la prosa becqueriana parece perdurar durante la Transición ya que hemos encontrado, en un número de *ABC* de 1979, la descripción de un proyecto de adaptación de 13 de las leyendas para TVE, a cargo de una productora sevillana llamada Bandera Films⁷. A pesar de lo avanzado que parecía este proyecto en el artículo, no se sabe por qué no se llevó a cabo⁸.

Para estudiar el paso del texto fantástico a la pantalla, nos interesaremos en tres adaptaciones de leyendas diferentes: *La promesa* (1974)⁹, la citada película titulada *La*

³ *El rayo de luna*, dir. por P. Miró, guión de J.M. Rincón, (*Novela*, TVE, 30/12/1968-03/01/1969); *El monte de las ánimas*, dir. por Antonio Chic, guión de A. Múñiz Sancho (*Hora once*, UHF, 20/06/1970); *El beso*, dir. por L. Sánchez Enciso, guión de E. Brasó (*Hora once*, UHF, 22/08/1970); *La cruz del diablo*, dir. por E. Durán, guión de G. Corrales (*Ficciones*, UHF, 14/07/1973); *El cristo de la calavera*, dir. por Antonio Chic, guión de G. Corrales (*Ficciones*, UHF, 05/08/1974); *La promesa*, dir. por Josefina Molina, guión de R.J. Salvia y R. García Serrano (*Cuentos y leyendas*, TVE, 03/12/1974); *Maese Pérez el organista*, dir. por Antonio Chic, guión de E. Brasó (*Cuentos y leyendas*, TVE, 02/01/1975).

⁴ *La bruja* («Carta VIII», *Desde mi celda*), dir. por J.A.A. Páramo, guión de J. García Atienza (*El quinto jinete*, TVE, 09/02/1976).

⁵ Gilling, John (dir.), Juan José Porto, Paul Naschy y John Gilling (guión), *La cruz del diablo*, 29 de marzo de 1975.

⁶ Un artículo de *La Vanguardia* del 21 de febrero de 1975 indica que: «El cine Castillo, donde se ha gozado el privilegio de la primicia mundial de “La cruz del diablo”, se está apuntando el repetido éxito del acontecimiento» (García de Mora, 1975: 29). En cambio, en un artículo de *ABC* (Madrid) del 2 de abril de 1975, un crítico califica la película de “flojo ensayo de terror a la española” (Anónimo, 1975: 52).

⁷ El artículo indica que el jefe de producción se llama Joaquín Prada, y el director de fotografía, José Enrique Izquierdo, y que «cuentan con el asesoramiento de dos adjuntos en la Facultad de Filosofía y Letras, Manuel Piñero Ramírez y Rogelio Cano Reyes, este último especialista en Bécquer» (Fernández, 1979: 55). El periodista informa que la Junta de Andalucía apoyó el proyecto y que la Delegación en Sevilla del Ministerio de Cultura lo avaló. José Enrique Izquierdo, entrevistado por el periodista, dice que la serie se terminará al año siguiente, pero no apareció ninguna adaptación de las *Leyendas* en 1980.

⁸ Hemos contactado con personas del Archivo de Andalucía y del Archivo General de la Administración pero no han encontrado ningún rastro de este proyecto en los archivos de la Junta de Andalucía o del Ministerio de Información y Turismo.

⁹ Esta película fue digitalizada por RTVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-promesa/1831150/>.

cruz del diablo (1975)¹⁰ y *Maese Pérez el organista* (1976)¹¹. Además de su proximidad temporal, los dos programas televisivos pueden ser analizados junto con una película de cine como es *La cruz del diablo* en la medida en que los telefilms de *Cuentos y leyendas* se rodaban mucho más como películas que como productos de televisión. En efecto, Luis Miguel Fernández indica que:

Los veintinueve capítulos de la serie, entre los treinta y seis y los sesenta minutos de duración, participaron de un formato, el filmado en 16 y 35 mm, de unos rodajes en exteriores, y de una estética que, al igual que los otros programas ya mencionados, los acercaban más al cine que a la televisión (Fernández, 2014: 143).

No nos centraremos aquí en las diferencias de condiciones de producción, de rodaje o de difusión entre televisión y cine sino en el resultado que constituyen las tres películas, en su estética y sobre todo en su relación con el texto literario. Así, se trata de un caso de transferencia cultural (Espagne, 2013) particularmente interesante porque es doble: primero, una transferencia temporal porque se adapta un texto escrito un siglo antes en un contexto literario y social completamente distinto; segundo, una transferencia intermedial, es decir el paso de una narración escrita a una narración audiovisual.

En *Literatura y cine*, Carmen Peña-Ardid ha mostrado que, desde el principio, el cine tomó prestado mucho material literario pero que, al mismo tiempo, la relación entre el texto y su adaptación cinematográfica fue conflictiva. Explica que muchos estudios comparatistas

instaura[ron] jerarquías y rivalidades entre el arte fílmico y el literario, ya que se aplicaron a la búsqueda de límites expresivos – más aparentes que reales – y a definir lo que cada sistema artístico podía o no podía “significar”, quedando el cine muy por debajo de la literatura, cuando no bajo su tutela (Peña-Ardid, 1992: 21).

Si la adaptación «supone indudablemente una transfiguración» (Peña-Ardid, 1992: 23) total de los medios de expresión, tanto en sus «contenidos semánticos» (p. 23) como en sus «procesos estilísticos» (p. 23), Carmen Peña-Ardid rechaza la tradicional jerarquización del cine y de la literatura. Siguiendo la misma línea, Carmen Becerra Suárez y Susana Pérez Pico reconocen la heterogeneidad del medio literario y del medio visual, pero sin emitir juicios de valor. Citando a Seymour Chatman, recuerdan que «el

¹⁰ Hemos obtenido una reproducción del DVD conservado en la Sala Barbieri de la BNE (signatura MDVD/3252).

¹¹ Esta película fue digitalizada por RTVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-maese-perez-organista-1976/1847632/>

lenguaje cinematográfico, debido a su naturaleza visual, está mejor cualificado que la literatura para transmitir la experiencia de la percepción, mientras que la cognición, como actividad verbal, encontraría mayores dificultades para ser mostrada en un medio perceptual» (Becerra Suárez, Pérez Pico, 2010: 147). Por ejemplo, las críticas muestran que los pensamientos del personaje, que no pueden ser transmitidos en la pantalla por medio de técnicas narrativas como el monólogo interior o el estilo indirecto libre, lo son generalmente gracias a la banda sonora, a los diálogos o la voz en off.

Más allá de estas problemáticas generales de la adaptación cinematográfica de un texto literario, la adaptación de un cuento fantástico plantea otros problemas. Si lo fantástico puede definirse rápidamente – siguiendo los aportes teóricos de Todorov (véase Todorov, 1970) – como un momento de ambigüedad entre dos explicaciones, una racional, otra sobrenatural, de un mismo acontecimiento, la imagen no parece ser el mejor soporte para este género. En efecto, a causa de su estatuto de inmediatez y de objetividad, la imagen hará fácilmente caer lo fantástico en lo maravilloso, atestando por sí misma un fenómeno sobrenatural, mientras que el texto fantástico puede utilizar por ejemplo la focalización interna que deja subsistir la duda, o la modalización en el discurso (verbos como «parecer», «creer», «pensar», etc.).

En este sentido, podemos hacer la misma pregunta que Carmen Peña-Ardid: «¿Supone esto que toda adaptación ha de ser necesariamente simplificadora y muy inferior estéticamente a la obra literaria?» (Peña-Ardid, 1992: 24). ¿Una adaptación cinematográfica puede ser el soporte del género fantástico tanto como un texto, o incluso mejor que su original? ¿La fidelidad al texto constituye un criterio para una película acertada o, por lo contrario, se necesita hacer modificaciones para adaptarse al nuevo medio?

1. *Maese Pérez, el organista: ¿una adaptación (demasiado) fiel?*

A principios de 1976, fue difundido en el programa *Cuentos y leyendas* de TVE una adaptación de una de las más famosas leyendas de Bécquer, «Maese Pérez el organista», que fue publicada en 1861. El guion sigue fielmente las etapas del relato y

recupera en sus diálogos expresiones del texto original, en particular en la conversación truculenta de las dos comadres.

A pesar de ello, la adaptación fílmica no logra la potencia evocadora de la leyenda en lo que toca al fenómeno sobrenatural. En efecto, cuando Maese Pérez toca, se oye una música de iglesia agradable pero bastante común, al contrario de la descripción de Bécquer. Según la leyenda, aun antes de la vuelta del alma de Maese Pérez, su música tiene algo que la aleja de lo humano para acercarla a lo divino. En efecto, Bécquer compara la música del organista ciego con los «himnos distantes que entonaban las jerarquías de serafines» (Bécquer, 2006, [1861d]: 236), con «la voz de los ángeles que, atravesando los espacios, llegaba al mundo» (p. 236). Es decir que no se trata únicamente de un ornamento de la misa, sino que participa del movimiento mismo de transfiguración de la hostia: «El sacerdote que oficiaba sentía temblar sus manos, porque Aquel que levantaba en ellas, Aquel a quien saludaban hombres y arcángeles, era su Dios, era su Dios, y le parecía haber visto abrirse los cielos y transfigurarse la hostia» (p. 237).

Además, la música del órgano adquiere una dimensión cósmica en la medida en que las armonías de las notas reflejan la comunión de los seres, humanos, animales e inanimados en Dios¹². La música, haciendo concreto el vínculo entre el Creador y sus criaturas, provoca en los auditores intensas emociones: «La multitud escuchaba atónita y suspendida. En todos los ojos había una lágrima; en todos los espíritus, un profundo recogimiento» (p. 236). Nada de esto aparece reflejado en la adaptación: el espectador asiste a una misa de lo más común, con un plano conjunto de los oficiantes que están de espalda, lo que impide ver las emociones del sacerdote, y luego con un *travelling* en plano conjunto de la gente que se arrodilla a medida que va pasando la cámara. Aparte de esta ausencia de representación de una emoción particular causada por una música divina, tampoco se utilizan recursos propiamente cinematográficos para sugerir su carácter sobrenatural, como el «*flou*», colores distintos o sobreimpresiones de imágenes evocadoras del Cielo. Cuando toca el rival de Maese Pérez tan bien como él, sin que sepamos todavía que es el difunto quien toca en su lugar, las emociones de los auditores quedan reflejadas en los diálogos – «Ha sido maravilloso», «Emocionada, emocionada»

¹² «De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema, y unos cerca, otros lejos, éstos brillantes, aquéllos sordos, diríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban, cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador» (p. 236).

(Chic, 1976) – pero que no alcanzan la experiencia mística de la leyenda¹³. Al final de la película, el primer plano en la hija del organista que está llorando al ver las teclas que se mueven solas permite ver la emoción que provoca el milagro del órgano que toca solo. Sin embargo, este fenómeno no aparece filmado de manera distinta a los hechos naturales, así como el fantasma de Maese Pérez, visto por su hija, que no tenía ninguna apariencia de fantasma sino de hombre.

Parece pues que, aunque se quedó muy fiel al texto en su trama, la adaptación se perdió la esencia fantástica de su original. Así, la realización de factura muy clásica y la ausencia de recursos propios para expresar lo sobrenatural dejan mucho más sitio para los elementos humanos, y hasta prosaicos de la historia. Como las descripciones propiamente fantásticas no aparecen en la película, los diálogos prosaicos entre las dos comadres y el personaje del rival bisojo resaltan mucho más que en el texto. Además, el guionista añadió un elemento ausente de la trama de Bécquer y que da más relevancia al rival. En la película, en el lecho de muerte de Maese Pérez, su rival le robó su anillo, ofrecido por el arzobispo. Cuando el usurpador se pone el anillo, el órgano se queda mudo; al final, cuando las monjas del convento ven el órgano tocar solo, la hija de Maese Pérez recupera el anillo y lo besa, lo que silencia el instrumento para siempre. Este elemento visibiliza la usurpación de la gloria de Maese Pérez por su rival, a la par que la moraliza: en la película, el órgano parece tocar para que se descubra el robo sacrílego del anillo a su difunto, en la medida en que cuando la joya vuelve a aparecer, el instrumento deja de sonar. Por lo contrario, en la leyenda, el órgano sólo deja de sonar cuando se reemplaza por otro: en este caso, el santo Maese Pérez parece haber sido autorizado por Dios a volver sobre la tierra para seguir vinculando a los hombres con el cielo gracias a su música, como hacía ya en vida. Se nota que, con el elemento del anillo, se ha trivializado la leyenda becqueriana y le ha quitado su atmósfera de misterio y poesía.

Por otra parte, el guionista modificó el marco de la leyenda. En el texto, un narrador en primera persona indica que una demandadera del convento de Santa Inés le contó la historia que sigue y que, «ansioso de asistir a un prodigio» (Bécquer, 2006,

¹³ «Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio [...], coros de serafines sin ritmo ni cadencia, ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende, himnos alados que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos..., todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca» (pp. 240-241).

[1861d]: 228), escuchó la misa del Gallo en este convento. Este íncipit favorece la aceptación de lo sobrenatural por el lector: aunque el narrador estuvo decepcionado al no oír una música maravillosa, la demandadera le explica que no era el órgano de Maese Pérez, lo que deja la posibilidad de la existencia del milagro en un pasado bastante próximo, «hace una porción de años» (Bécquer, 2006, [1861d]: 228). Al revés, la película empieza con unas observaciones hechas por una voz en off que introduce fuertes dudas acerca de los acontecimientos:

La [historia] de hoy narra un hecho que nunca podremos saber si fue cierto o si se basó en una deformación de la realidad. Sus personajes la contaron de muy diversas maneras, dando por seguro lo que era mera suposición. Historia que parece cuento o cuento que parece historia, éstos fueron los sucesos y éstos los personajes (Chic, 1976).

Primero, como no se evoca ninguna fecha, los acontecimientos permanecen en un pasado confuso no relacionado con el presente, lo que impide una identificación inmediata del espectador. Segundo, la voz en off insiste en la ausencia de certeza: «nunca podremos saber» «si fue [...] o si [...]», «historia que parece cuento o cuento que parece historia»¹⁴. La ambigüedad de los hechos queda reforzada por las distintas versiones fabricadas a partir de una «mera suposición». Todos estos elementos contribuyen a disminuir la autenticidad que el texto pretendía dar a los hechos y, en paralelo, a potencializar la adscripción del relato a una leyenda popular, divertida pero que no busca la adhesión ni la creencia de su receptor. La conclusión de la voz en off confirma esta lectura: «Los únicos testigos de estos hechos fantásticos guardaron secreto total sobre los mismos. No obstante, la leyenda del buen organista y el ambicioso bisojo se fue extendiendo de boca en boca y pronto el clamor popular halló explicación para lo insólito» (Chic, 1976). La última frase pronunciada por la voz en off es bastante extraña porque es un elemento que viene en total contradicción con el texto de Bécquer. Cuando la leyenda exaltaba la música como vínculo privilegiado entre los hombres y el Cielo, la película se cierra con un elogio del silencio: «Sor Lucía comprendió en la oración y el recogimiento que los caminos del Señor son infinitos y que a veces su silencio nos marca el sendero más directo para llegar a él» (Chic, 1976).

¹⁴ Esta frase está sacada del íncipit de otra leyenda, «El rayo de luna», en la que, al contrario de «Maese Pérez el organista», el fenómeno extraño encuentra al final una explicación racional y hasta el héroe, Manrique queda ridiculizado por su propia creencia en lo maravilloso: esta cita insertada aquí también contribuye a desacreditar la posibilidad del fenómeno sobrenatural.

Paradójicamente esta película es a la vez demasiado fiel a la letra del texto y no tanto a su espíritu. Por una parte, a pesar de su estructura calcada en el texto o quizás a causa de esto, por no haber desarrollado un fantástico propiamente visual, la película no tiene la fuerza evocadora y poética de su original. Por otra parte, algunos cambios mínimos en la trama y en el marco narrativo vienen a modificar el sentido profundo de la obra de Bécquer, al borrar por completo la dimensión mística de la música, tan central en la leyenda.

2. *La promesa* o una reescritura político-social: ¿lo fantástico como pretexto?

Al revés de *Maese Pérez, La promesa*, dirigida por Josefina Molina Reig dos años antes, también en *Cuentos y leyendas*, marca desde el principio su diferencia con el texto original. En efecto, los primeros 18 minutos constituyen una creación propia de los guionistas, Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano, a partir de los personajes centrales de la leyenda, el señor Pedro de Gómara y la aldeana Margarita. La película da también más protagonismo a los hermanos de Margarita y crea a dos nuevos personajes, el conde de Gómara, padre de Pedro, ausente de la leyenda, porque en ésta Pedro era el conde de Gómara, y un alquimista.

Mientras que la leyenda empezaba *in medias res* con una conversación entre Pedro y Margarita, en la que este le anunciaba que iba a marcharse a la guerra, la película empieza con un romance cantado por un trovador, inmediatamente seguido de un debate sobre él. Este romance, que habla del «milagro del gallo y de la gallina»¹⁵, anuncia el tema central de la leyenda: la resurrección que permite corregir una injusticia. Además, el debate en torno al contenido del romance escenifica el conflicto propio al género fantástico, porque algunos personajes creen en lo sobrenatural mientras que Pedro de Gómara dice que son «cuentos de magia» y «disparates» (Molina, 1974). La inclusión de esta secuencia demuestra una reescritura de la leyenda que conserva su espíritu porque el

¹⁵ En Santo Domingo de la Calzada, se cuenta que un joven peregrino ahorcado a causa de una falsa acusación fue resucitado por Santiago. Sus padres fueron a ver al corregidor que juzgó el caso y le contaron el milagro. El corregidor no los cree y dice que su hijo está tan vivo como el gallo y la gallina que va a comer. En ese momento, el gallo y la gallina resucitan también. En la película, el trovador es interrumpido por Pedro de Gómara cuando evoca al ahorcado resucitado. En la conversación que sigue, una vieja dice que, según ella, era necesario «remediar el entuerto que se hizo al pobre peregrino» (Molina, 1974).

texto de Bécquer presentaba ya un romance cantado por un trovador con gran importancia narrativa.

En cambio, los guionistas no guardaron el suspense de la leyenda en cuanto al fenómeno sobrenatural porque escenificaron el surgimiento de la mano de la difunta Margarita fuera de su tumba a la mitad de la película. A partir de esta representación objetiva del acontecimiento, presenciado por muchos personajes que huyen espantados, el espectador ya no puede dudar de la esencia sobrenatural del fenómeno. Sin embargo, otro suspense se crea porque el espectador se pregunta de qué manera esta mano va a influir en el personaje masculino que es causa de la tragedia.

En la segunda parte de la película, se efectuaron otros cambios en la trama de la leyenda. Primero, en la conversación que evoca la mano que ha salvado a Pedro durante una batalla, los papeles se invirtieron entre Pedro y su escudero: en la leyenda, era Pedro quien creía en esta visión sobrenatural mientras que su escudero lo tomaba por un loco; en la película, Pedro no quiere creer en la visión mientras que su escudero le asegura que ha visto la mano blanca. Luego, en la película, hay dos apariciones de la mano que estaban ausentes de la leyenda: cuando Pedro anda a caballo en un bosque, una flecha casi lo mata, pero es desviada y sólo lo hiere en el hombro. El viejo que lo acompaña dice que fue el viento, pero la escena siguiente muestra una mano blanca que desvía la flecha. Inmediatamente después, vemos a Pedro despertándose, lo que hace dudar de la realidad de esta visión, aunque luego, el personaje, y el espectador al mismo tiempo, ve la mano que le sirve una copa de vino, lo que acredita definitivamente el fenómeno sobrenatural. En esta escena, la extrañeza del acontecimiento aparece reflejada gracias a unos sonidos electrónicos que denotan por completo con el resto de la película y con la época representada: esta ruptura en la banda sonora ilustra la ruptura fantástica de las reglas que suelen regir la realidad según la conocemos¹⁶.

Las modificaciones más representativas entre el texto y su adaptación no están en relación con lo fantástico sino con unas cuestiones sociales y políticas totalmente ausentes de la leyenda. Esta se desarrollaba durante la Reconquista, mientras que la película sitúa la historia durante la guerra civil entre Pedro y Enrique de Trastámara. Este cambio no es

¹⁶ La idea de ruptura aparece en las teorías de lo fantástico, por ejemplo, en las de Louis Vax (1965) y de Roger Caillois (1973).

anodino en la medida en que permite escenificar un tema que viene a ser central en la película: el conflicto de generaciones. En efecto, el padre de Pedro de Gómara, ausente de la leyenda, está a favor de don Pedro, por lealtad y por tradición, mientras que su hijo se muestra más favorable a Enrique por sus ideas modernas. Maquiavélico antes de la hora, Pedro de Gómara pretende que los leales son los que están del lado del vencedor, legitimando así la traición política. Más generalmente, sus desacuerdos se expresan en un diálogo al principio de la película:

Pedro - Hay que vivir de otro modo, ya estamos en la segunda mitad del siglo XIV.
Conde - Oh, los jóvenes, siempre estáis dispuestos a cambiar el mundo. No todo lo viejo es malo.
Pedro (riéndose) - Casi todo.
Conde - Parece que deseas [la guerra]... Si estuvieras como yo, harto de batallas...
Pedro - Padre, cada generación ha de tener su oportunidad.
Conde - También en la paz hay muchos quehaceres. Piensa que algún día, tendrás que cuidar de tus vasallos (Molina, 1974).

Otra novedad añadida al texto original es la insistencia en la víctima femenina: apenas retratada por Bécquer antes de su muerte, y solo presente a través de su mano después de su asesinato, Margarita tiene mucha más presencia en la película. Se alargaron las escenas de amor entre los dos jóvenes y sobre todo los guionistas decidieron escenificar la escena del asesinato por sus dos hermanos: aludido en el texto, este crimen aparece aquí representado con mucha violencia. Además, al final de la película, los hermanos se ven castigados por Pedro, ahora conde de Gómara. En cambio, la leyenda no decía nada sobre los hermanos asesinos: el único elemento importante era el cumplimiento de la promesa de boda para restablecer el honor de la mujer en el más allá, y no el castigo humano de un crimen para restablecer la justicia terrenal. Esta modificación en un sentido feminista ilustra la noción de transferencia cultural, al pasar de un trasfondo católico a unas preocupaciones más bien sociales. Este tipo de adaptación en clave feminista no es un caso aislado en la obra de la directora Josefina Molina Reig (véase Martín-Márquez, 1994).

A un nivel más global, los fenómenos sobrenaturales, que están relacionados en la leyenda con la idea de castigo divino, se tiñen de otros matices en la película. El debate inicial vincula inmediatamente la creencia en lo sobrenatural con la cuestión social del conflicto de generaciones: así, Pedro de Gómara, el joven descreído, se opone a dos viejos que creen en los fenómenos descritos por los romances y los ridiculiza diciendo «Los viejos sois como niños» (Molina, 1974). Pero, después de muchas resistencias y dudas,

la realidad se va imponiendo al protagonista. Después de haber visto el prodigio de la mano que sale de su tumba, Pedro va a ver al alquimista. Este personaje creado por los guionistas podía aparecer en un primer momento como el garante de la ciencia, cuando hablaba con Margarita de «observar y comprender» (Molina, 1974) el mundo. Pero al final, de manera paradójica, precisamente a partir de este postulado de la experiencia, el alquimista le dice a Pedro que «hay que cambiar de postura» (Molina, 1974).

Si el motivo de la sociedad patriarcal vivida como asfixiadora aparece en otros capítulos de *Cuentos y leyendas* y más generalmente en el cine tardofranquista¹⁷ y las reivindicaciones feministas empezaban a aparecer en aquella época, los guionistas de *La promesa* no se contentaron con introducir sin más estas temáticas modernas totalmente ausentes del texto de Bécquer. Recuperaron motivos de las leyendas para fundirlos en un nuevo marco que les da otro sentido: la cuestión de lo fantástico y el tratamiento de la mujer por el hombre se ven enmarcados en la búsqueda iniciática de un joven llamado a convertirse en gobernante. Al principio, Pedro rechaza en bloque todo «lo viejo», incluso lo sobrenatural, y no se preocupa por las consecuencias de sus actos en cuanto a la mujer. Al final, lo sobrenatural le aparece como cosa cierta, lo que lo obliga a reconocer la sabiduría de los ancianos, y restablece la justicia, corrigiendo al mismo tiempo su propia culpa. Pedro representa un gobernante a la vez moderno sobre la cuestión de la situación de la mujer, pero también tolerante en cuanto a lo viejo. Mientras que la leyenda constituía el ejemplo de un pecador arrepentido, la película se parece más a los espejos de príncipes del Siglo de oro, quizás en eco al futuro rey Juan Carlos, anunciando su modelo de rey justo, encarnación de la modernidad, pero sin ruptura con lo anterior.

Aunque tiene mayor visibilidad que en «Maese Pérez», lo fantástico corre el riesgo de pasar en segundo plano, y cabe preguntarse si no sirve de pretexto para difundir un mensaje social (cuestión de la mujer y conflicto generacional) en la medida en que

¹⁷ «Se ofrecen microcosmos asfixiantes y cerrados, con un clima moral degradado en que se rechaza lo que viene de fuera – cuyo ejemplo más claro sería *El regreso de Edelmiro* – o bajo el dominio de un poder totalitario que intenta mantener ese universo cerrado sometido a un orden perfecto e inmutable. Si a ello se le añade la gran abundancia de figuras varoniles que ejercen algún tipo de autoridad o de orientación para los más jóvenes (padres, maridos, amantes, obispos...) y de cuyas acciones suelen derivarse consecuencias negativas, estaremos ante la metáfora de una situación histórica, como ocurría con el cine del mismo período, la del franquismo en su fase final, ajena a los deseos de cambio de quienes representaban las ideas más renovadoras» (Fernández, 2014: 145).

estos elementos añadidos por los guionistas y sin relación con el texto original ocupan bastante espacio en la película.

3. *La cruz del diablo*: una verdadera reescritura visual de lo fantástico textual

En 1975, salió la película *La cruz del diablo*, con anuncios que insisten en su fuente literaria¹⁸. Al contrario de las dos adaptaciones precedentes y de lo que parece indicar el título, no se trata de la adaptación de una leyenda sino una mezcla de tres, lo que supone una importante labor de reescritura.

Primero, los guionistas Paul Naschy (seudónimo de Jacinto Molina, famoso por su interpretación del «hombre-lobo»), Juan José Porto y el mismo director John Gilling, inventaron un marco nuevo, una trama principal con personajes ausentes del texto dentro de la cual se insertan fragmentos de las leyendas. Un periodista inglés, Álfred, se ve obligado a ir a Madrid con su querida María a raíz de la muerte de su hermana Justine. El hilo conductor de la película es la investigación de la verdadera causa de su muerte y de su asesino, porque no cree en la tesis oficial del robo por un vagabundo, que por lo demás se ahorcó en su celda: los dos personajes sospechosos para Álfred y el espectador son el marido de la hermana, Enrique, y su amante, que es también el colaborador de este, César. Sin embargo, no se trata de una película policíaca dentro de la cual Gilling hubiera puesto sin más algunos elementos fantásticos. En cambio, ha vinculado lo fantástico con la intriga de manera muy estrecha y además respetando la inspiración romántica de las leyendas becquerianas.

En efecto, el héroe, Álfred, es un personaje típicamente romántico: atormentado, melancólico, tiene una afición particular por todo lo misterioso. Por ejemplo, le dice a María que, cuando eran niños, él y su hermana comunicaban sin hablarse, que tenían muchos presentimientos y e intuiciones y que ahora, le parece que ella trata de comunicarse con él desde el más allá. Se parece al Manrique de «El rayo de luna», al Fernando de «Los ojos verdes» o al soldado francés de «El beso», irremediamente

¹⁸ «El realizador británico John Gilling será el encargado de dirigir la producción “El monte de las ánimas” [título inicial de la película *La cruz del diablo*], cuyo guión recoge tres leyendas del autor romántico español Gustavo Adolfo Bécquer. Son precisamente las tituladas “El monte de las ánimas”, “El miserere” y “La cruz del diablo”» (Anónimo, 1973: 59).

atraídos por el misterio. Además, como escritor de artículos, Alfred puede aparecer como un doble de Bécquer, que se representa a sí mismo al principio de sus leyendas en su postura de escritor fascinado por lo sobrenatural¹⁹. De la misma manera que, en alguna ocasión, la ambigüedad fantástica aparece desde el incipit en Bécquer²⁰, en la película la primera escena introduce lo fantástico a través de la mente del personaje. Así, se muestra a una mujer perseguida por caballeros con antorchas y que llama al héroe por su nombre. Luego vemos a Alfred despertándose, fumando pipa y escribiendo a máquina. Inmediatamente después aparece una imagen de los caballeros como esqueletos, y finalmente su querida María despierta al personaje de verdad. Aquí, la diferencia de plano de realidad entre las dos escenas – la mujer perseguida y el periodista que fuma y escribe – está marcada por una diferencia de color, porque se ha utilizado un filtro rojo para filmar la escena del «sueño». Precisamente, lo fantástico nace de la contraposición de estos planos diferentes de realidad y de varias explicaciones: primero, el espectador cree que la escena en rojo se desarrolla de verdad, antes de pensar que se trata de un sueño del hombre; luego, viéndolo escribir a máquina, se puede suponer que se trata de la representación de una escena inventada por la imaginación del escritor; al final, otra explicación viene a añadirse, la de María que le dice a Alfred que su visión fue causada por el kif. Aunque el kif remite al universo de Edgar Allan Poe y no al de Bécquer, esta primera escena es fiel al espíritu de las leyendas, a su aura de misterio y a su dimensión morbosa.

En varias ocasiones, el texto de Bécquer se evoca en la película. En la primera aparición de César, durante una conversación con Justine, este lee las *Leyendas* de Bécquer. Luego, a María, que le dice apreciar al escritor romántico por su «fantasía, apasionamiento y dramatismo» (Gilling, 1975), César contesta que «para [su] gusto, su prosa es demasiado macabra, morbosa» (Gilling, 1975): el espectador se dará cuenta al final de lo irónico de este comentario, ya que César es el asesino de Justine, ayudado por su banda de templarios difuntos. Por lo contrario, el marido de Justine, Enrique, piensa

¹⁹ «Ya oí [esta leyenda] en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo» (Bécquer, 2006 [1861b]: 206); «Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título. Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma» (Bécquer, 2006 [1861c]: 217-218); «Hace algunos meses que, visitando la célebre abadía de Fitero [...] el anciano me contó entonces la leyenda que voy a referiros» (Bécquer, 2006 [1862b]: 280-281).

²⁰ «Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto» (Bécquer, 2006 [1861c]: 218).

que las *Leyendas* son muy interesantes, «llenas de una gran fascinación» (Gilling, 1975), y cuenta durante la cena la de «El Monte de las ánimas». Esta historia contada por Enrique se ve representada en imagen, otra vez con el filtro rojo, lo que da a pensar que la primera escena sólo era un producto de la imaginación, del sueño o de la droga. Además, en otra escena, la creencia en lo sobrenatural se ve contradicha y hasta ridiculizada:

Álfred (a Enrique) – ¿No crees en las leyendas?
Enrique – Fueron productos de la rica imaginación de las gentes.
Álfred – Y sin embargo te interesan.
Enrique – Me interesan más la mitología y la literatura [...]
Álfred – El miedo puede influir la mente hasta enfermarla.
César – Justine fue asesinada en la Cruz del Diablo. Usted piensa todavía que el Monte de las Ánimas fue la causa de su muerte, me pregunto por qué.
Álfred – No sabría explicarlo.
César – ¿Toma usted drogas, señor Dawson? (Gilling, 1975).

Si César y Enrique constituyen el bloque racionalista de la película, María representa el polo irracionalista. En efecto, cuando Álfred le ofrece un anillo que se parece en todos los aspectos al de la leyenda que acaban de oír, ella dice: «Creo que hay fuerzas que escapan de nuestro entendimiento [...] La leyenda se introduce en nuestras vidas» (Gilling, 1975). Después, al llegar al lugar del asesinato de su hermana y al ver la famosa cruz del diablo, Álfred tiene una visión, representada en rojo, del crimen: ve a un hombre enmascarado con traje de templario degollar a Justine. Cuando le cuenta su visión a María, él mismo retoma la explicación de esta durante la primera escena – «o fue una alucinación producida por el kif» (Gilling, 1975) – pero ahora, es María quien le propone una explicación sobrenatural: «Quizás el espíritu de Justine está sobre la tierra y ha reproducido su muerte ante tus ojos para advertirte [...] de que no te acerques al mundo de las ánimas» (Gilling, 1975). Vacilando entre lo racional (César y Enrique) y lo irracional (María), el personaje de Álfred ilustra la esencia del género fantástico, la vacilación entre dos explicaciones para un mismo acontecimiento.

Identificándose a él, el espectador también vacila según las escenas. Por ejemplo, el espectador puede tener dudas cuando el personaje tiene una nueva visión inmediatamente después de haber fumado kif, tanto más cuanto que es la repetición de la escena inicial de la mujer perseguida, con algunos elementos añadidos: además, la visión se desvanece al despertarse Álfred cuando alguien llama a la puerta. No obstante, la escena siguiente acredita la explicación sobrenatural: la mujer de la visión aparece, no

solo delante de Álfred sino también de César y Enrique, y con colores normales, ya no en rojo. En la escena siguiente, la mujer visita al héroe para darle explicaciones:

Beatriz – Te he estado esperando.
Álfred – Oí tu llamada [...] ¿Estoy soñando?
Beatriz – No, Álfred, no estás soñando. [...]
Álfred – ¿Por qué enviaste a Íñigo a la muerte?
Beatriz – Pudo ser un impulso diabólico que me indujo a probar su valor.
Álfred – Y sin embargo trataste de salvarle.
Beatriz – Era demasiado tarde y yo tenía que sufrir mi castigo: ahora estoy condenada a estar perseguida eternamente por los demonios templarios. Íñigo murió, pero renunció a su descanso hasta que alguien me libere.
Álfred – Yo te liberaré. [...]
Beatriz – Es mi única posibilidad de salvación. El precio de mi libertad podría ser tu vida [...] Cuando llegues al monasterio, descubrirás quién mató a Justine y por qué (Gilling, 1975).

Otra vez, los guionistas han realizado aquí una gran labor de reescritura, siempre dentro del respeto del original: han recuperado el motivo de la persecución eterna de la mujer culpable de la muerte de su amado por caballeros templarios que aparecía al final de «El monte de las ánimas»²¹ pero lo han insertado en su trama principal. El héroe se ve atribuido la misión de liberar a Beatriz de su castigo, lo que le permitirá al mismo tiempo descubrir al asesino de su hermana. Además, el elemento del «impulso diabólico», que tomará toda su significación al final de la película, ya estaba presente en otra leyenda de Bécquer, «La ajorca de oro», en la que una mujer impelía a un hombre a robar una joya de la Virgen²².

Aunque César se ingenia por última vez a ridiculizar la creencia de Álfred en lo sobrenatural – «¿Todavía cree usted que los templarios van a salir de sus tumbas para decirle la verdad?» (Gilling, 1975) – un momento después, él mismo lo acredita, revelando que él es el asesino de Justine. Los sonidos recuerdan «El miserere»: las campanas y los cantos religiosos anuncian la aparición de los religiosos muertos. El círculo se cierra cuando se repite la escena del principio pero ahora sin los filtros rojos; con una espada santa tomada en la capilla, Álfred vence a los templarios y salva a Beatriz.

²¹ «Se asegura que vio a los esqueletos de los antiguos templarios y de los nobles de Soria enterrados en el atrio de la capilla levantarse al punto de la oración con un estrépito horrible y, caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelenada que, con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso» (Bécquer, 2006 [1862b]: 216).

²² «Hermosura diabólica, que tal vez presta al demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra» (Bécquer, 2006 [1861a]: 195-196), «[...] desperté; pero con la misma idea fija, aquí, entonces como ahora, semejante a un clavo ardiendo, diabólica, incontrastable, inspirada sin duda por el mismo Satanás» (Bécquer, 2006 [1861a]: 199).

Lo que esta le dice al final también encaja con el universo becqueriano: «Te esperaré, nuestro amor ha cruzado las fronteras entre la vida y la muerte, entre el pasado y el presente. Adiós, Alfred» (Gilling, 1975). Esta idea del amor sobrenatural aparece en «Los ojos verdes»²³ y la comunicación entre una muerta y un hombre vivo, también presente entre Justine y su hermano, recuerda fuertemente «La promesa».

Podemos decir que, con la contraposición de escenas en rojo y de escenas en colores normales, Gilling ha logrado crear un verdadero fantástico visual, no contentándose con representar lo sobrenatural de la misma manera que lo real. Además, no ha utilizado las leyendas de Bécquer únicamente como relato interesante en boca de sus personajes o como «*mise en abyme*» de lo fantástico, sino que hay una verdadera interpenetración de la trama principal y de las tramas de las leyendas: como dice María, «la leyenda se introduce en nuestras vidas».

Sin embargo, hay elementos de la película que se alejan del sentido de las leyendas: aparte del kif poeiano, los templarios de Gilling no son los de Bécquer. En efecto, Gilling ha fundido a los templarios de «El monte de las ánimas» con los religiosos de «El miserere». Ahora bien, no son intercambiables: los primeros aparecen como garantes terroríficos de una interdicción, la de salir al monte durante la noche de Todos los Santos; los segundos, asesinados por traición sin haber tenido tiempo de confesarse, se aparecen para cantar y así obtener la misericordia divina. La película ha conservado la imagen de los templarios a caballo y su dimensión terrorífica, añadiendo los cantos propios de «El miserere», pero, en su primera aparición, como su acción no queda explicada, están representados como personajes sádicos que persiguen a una víctima inocente. Mientras que la leyenda no tenía ninguna compasión por Beatriz, mujer altiva, la Beatriz de la película está presentada como una víctima del diablo y de sus seguidores, los templarios. En contrapunto, Alfred aparece como el héroe que salva a la mujer, lo que hubiera constituido un final feliz poco acorde con el universo desilusionado de Bécquer.

Ahora bien, la película no se cierra así. En efecto, a la mañana, Alfred nota que solo queda en el monasterio la tumba de Íñigo, y la casa de este está en ruinas. Podría pensarse pues que lo ha soñado o alucinado todo, pero inmediatamente después es

²³ «Fernando [...] yo te amo más aún que tú me amas; yo, que descendo hasta un mortal siendo un espíritu puro. No soy una mujer como las que existen en la tierra» (Bécquer, 2006, [1861c]: 225).

detenido por la Guardia civil por asesinato. El ventero que había acogido a los viajeros la noche anterior ha denunciado al héroe por la muerte de su criada – que lo había ayudado a ir hasta la Cruz del Diablo a cambio de la joya – y de Enrique. De momento, el espectador todavía puede vacilar sobre la explicación de los acontecimientos y creer que el inglés tuvo alucinaciones y se transformó inconscientemente en criminal en su delirio. Pero luego, el ventero dice que había un tercer cuerpo – el de César – pero que ha desaparecido ahora, lo que reactiva la posibilidad de la explicación sobrenatural, es decir la de un complot tramado por el diablo-César contra Álfred. Esta interpretación queda confirmada por la escena final, en la que vemos a Álfred en su calabozo degollado por un embozado que resulta ser César, y que, inmediatamente después de su crimen, se va a caballo con una risa satánica.

Este final, que fue muy criticado²⁴, está en realidad plenamente conforme a la identidad propia del género fantástico – la duda provocada por el vaivén entre varias explicaciones – y con la estética becqueriana, impregnada de tragedia²⁵. Además, a propósito de este final, una fuente primaria indica un cambio mayor entre la versión inicial del guion y la versión final de la película. El Archivo General de Administración de Alcalá conserva el guion original que data del 29 de septiembre de 1973 (AGA, 36, 04556), enviado al Ministerio de Información y Turismo, que revela algunas diferencias menores, como, por ejemplo, los nombres²⁶, pero sobre todo modificaciones de la trama. En este guion, el malo, Briam, no controla ni mucho menos a los templarios, sino que éstos lo matan de la misma manera que intentan matar a Álfred. Este cambio tiene una gran repercusión porque modifica el motivo del crimen: en el guion, Briam encontró por casualidad la cueva de los templarios, llena de riquezas, y mató a la hermana de Álfred porque se mostró demasiado codiciosa del tesoro; al revés, en la película final, César mata a Justine porque, como tuvieron una relación y que ella estaba embarazada de él, él le quiso mostrar su verdadera naturaleza, presentándola a sus «amigos» muertos, pero ella se horrorizó. Es decir, en el primer caso, se trataba de una trivial historia de codicia que

²⁴ «Un tramo final sin pies ni cabeza que, buscando provocar la sorpresa en el espectador, lo único que consigue es atolondrarle» (Anónimo, 2010).

²⁵ La obra de Bécquer es bastante sombría, llena de asesinatos, suicidios, criaturas tentadoras y fantasmas vengativos, y además, en ella, parece haber cierta fatalidad trágica en torno a sus protagonistas, aunque tampoco faltan ejemplos de la misericordia divina («Creed en Dios», «Maese Pérez», y de algún modo «El Cristo de la calavera»).

²⁶ En el guión, el título de la película era *El monte de las ánimas* y no *La cruz del diablo*; el malo se llamaba Briam y no César, y la novia de Álfred se llamaba Abigail y no María.

no tenía ninguna relación con el universo de Bécquer, mientras que el cambio permitió a los guionistas aproximarse al espíritu «morbo» de las leyendas.

Asimismo, esto permite relacionar más la leyenda de «La cruz del diablo» al conjunto: en el guion original, esta leyenda solo aparecía contada sin más y daba su escenario al crimen de la hermana; en cambio, en la película, el final aparece como una continuación del final de la leyenda contada antes por César, que evocaba al diablo que había desaparecido de su armadura transformada en cruz. La novedad introducida por los guionistas fue hacer del caballero diabólico el jefe de los caballeros templarios, pero en realidad, esta idea ya estaba latente en el texto de Bécquer, porque el señor de «La cruz del diablo» tenía bajo sus órdenes una banda de malhechores. Por último, el final del guion no mantenía la duda en cuanto a la explicación sobrenatural porque veíamos a Álfred detenido por haber matado a Enrique, Briam y la criada, lo que permitía concluir que todo lo demás había sido una alucinación.

Así se puede decir que la película final resultó mucho más próxima a la estética fantástica y becqueriana que el guion original, y no por un calco del texto sino precisamente por un trabajo de reescritura dentro del espíritu del soporte literario. Sin embargo, esto también pudo contribuir a la incompreensión de algunos espectadores. Un bloguero emplea los adjetivos «farragoso» y «obtusa» (Anónimo, 2010), otro crítico tacha la película de «disparatada» (Battle Caminal, 1998: 10). En realidad, lo que es para ellos «farragoso» o «disparatado» corresponde a la estética de lo fantástico, hecha de incertidumbre, inestabilidad y perplejidad, pero que remite de hecho a una estructura propia (el vaivén de posibilidades) y no a una falta de lógica. Tampoco podía ser consensual una película con un final tan trágico e inquietante como la acusación y la muerte de un inocente y la huida del diablo después de un crimen – o mejor dicho una serie de crímenes – totalmente impune: por ejemplo, Paul Naschy, que fue apartado del proyecto a medida del tiempo, lo que podría contribuir a explicar parte de su amargura, dice que la película le «avergonz[ó] [porque] la historia es tan siniestra, tan sombría» (Pulido, 2009), pero en realidad lo eran ya su soporte, las *Leyendas*.

Conclusión

El análisis de estos tres ejemplos de adaptaciones fílmicas de leyendas de Bécquer muestra que pasar de un lenguaje textual a un lenguaje visual plantea varios interrogantes, en particular en torno a la visualización de lo fantástico. Incluso cuando la trama parece respetada, la esencia fantástica puede perderse si el fuerte potencial evocador de las palabras no se ve compensado por otros medios propiamente cinematográficos, como los sonidos, las modulaciones en torno a la imagen o el montaje. Por lo contrario, parece que las adaptaciones más acertadas son las que reconfiguran la trama original, aunque se alejan a veces del sentido global de la obra literaria para transmitir un mensaje más moderno. Para concluir, este trabajo de reescritura, cuando toma como fundamento la poética fantástica del texto inicial, llevando la lógica de la ambigüedad hasta su último límite, corre el riesgo de asombrar a una parte del público, seguramente acostumbrado a guiones más sencillos. Así, ocurrió que un crítico no entendió bien la película de Gilling porque, para él, el diablo era Iñigo de Ataide y no César²⁷, y se quedó aferrado a unos detalles de la letra del texto en vez de percibir la transposición en la pantalla de su espíritu fantástico²⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

«La Cruz del Diablo», AGA, 36, 04556 (Archivo General de Administración).

ANÓNIMO (1973), «Tres leyendas de Bécquer serán llevadas al cine», *La Vanguardia* (24 de junio).

ANÓNIMO (1975): «Flojo ensayo de terror a la española: “La cruz del diablo”», *ABC* (Madrid), (2 de abril).

²⁷ «Figuras extraordinarias como el barón de Bellver [el personaje diabólico de «La cruz del diablo»], convertido en el débil Iñigo de Ataide, quedan degradadas» (Anónimo, 1975: 52).

²⁸ «El barón, que vivió y asistió a la primera cruzada (1096-1099), puntualización del crítico no formulada por Bécquer, no podía tener nada que ver con los templarios ya que esta Orden fue fundada en 1110 y disuelta pese a haber sido los templarios declarados inocentes de las horribles acusaciones, en 1310 y 1313. El joven Alonso, convertido por los guionistas en Iñigo, fue muerto por los lobos, no por fantasmas templarios, según cuenta Bécquer. Anacronismos menores, como el que un caballero inglés pida “whisky” y se lo den en Soria a finales del siglo XIX, como la cosa más natural del mundo; los tricornios de la Guardia Civil, etc. esmaltan el relato» (Anónimo, 1975: 55).

ANÓNIMO (2010): «La Cruz del Diablo», Blog «La Abadía de Berzano. El rincón de los cinegatos más desprejuiciados» (10 de diciembre), en [<https://cerebrin.wordpress.com/2010/12/10/la-cruz-del-diablo/trackback/>] (Consultado: 18/03/2016).

BATTLE CAMINAL, Jordi (1998): «La cruz del diablo», *La Vanguardia* (3 de septiembre).

BECERRA SUÁREZ, Carmen, y PÉREZ PICO, Susana (2010): «La traducción de la intimidad psíquica a la pantalla», en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, pp. 143-158.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006, [1860]): «La cruz del diablo», en *Leyendas*, ed. P. Izquierdo, Madrid, Cátedra.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006, [1861a]): «La ajorca de oro», en *Leyendas*, ed. P. Izquierdo, Madrid, Cátedra.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006, [1861b]): «El monte de las ánimas», en *Leyendas*, ed. P. Izquierdo, Madrid, Cátedra.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006, [1861c]): «Los ojos verdes», en *Leyendas*, ed. P. Izquierdo, Madrid, Cátedra.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006, [1861d]): «Maese Pérez el organista», en *Leyendas*, ed. P. Izquierdo, Madrid, Cátedra.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006, [1862a]): «El rayo de luna», en *Leyendas*, ed. P. Izquierdo, Madrid, Cátedra.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006, [1862b]): «El Miserere», en *Leyendas*, ed. P. Izquierdo, Madrid, Cátedra.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006, [1863]): «La promesa», en *Leyendas*, ed. P. Izquierdo, Madrid, Cátedra.

CAILLOIS, Roger (1973): *Au cœur du fantastique*, en *Œuvres*, Paris, Gallimard.

CRUZ TIENDA, Ada (2015): *Los inicios de lo fantástico en la televisión española: Historias para no dormir y su herencia audiovisual (1966-1976)*, tesis doctoral, dir. por Ana Casas Janices y David Roas Deus, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, en [<http://www.tdr.cesca.es/handle/10803/368218>] (Consultado: 18/03/2016).

ESPAGNE, Michel (2013): «La notion de transfert culturel», *Revue Sciences-Lettres*, en [<http://rsl.revues.org/219>] (Consultado: 18/03/2016).

FERNÁNDEZ, Benito (1979): «Una productora sevillana podría realizar una serie para TVE», *ABC Sevilla* (21 de octubre).

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2014): *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.

GARCÍA DE MORA, Miguel (1975): «Estreno en España de “La cruz del diablo”, película inspirada en leyendas de Bécquer», *La Vanguardia* (21 de febrero).

MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan L. (1994): «La literatura proyectada por una lente feminista: Josefina Molina y la adaptación cinematográfica», *Letras Peninsulares*, vol. 7, n°1, pp. 351-367.

PEÑA-ARDID, Carmen (1992): *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.

PULIDO, Javier (2009): «Entrevista a Paul Naschy», Blog «Miradas de cine», Archivo 2002-2015 (9 de diciembre), en [<http://archivo.miradasdecine.es/actualidad/2009/12/entrevista-paul-naschy.html>] (Consultado: 18/03/2016).

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

VAX, Louis (1965): *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF.

FILMOGRAFÍA

CHIC, Antonio (dir.), y BRASÓ, Enrique (guión), (1976): *Maese Pérez el organista*, en *Cuentos y leyendas*, TVE, 2 de enero.

GILLING, John (dir.), y NASCHY, Paul y PORTO, Juan José y GILLING, John (guión), (1975), *La cruz del diablo*.

MOLINA, Josefina (dir.), y SALVIA, R.J. y GARCÍA SERRANO, R. (guión), (1974): *La promesa*, en *Cuentos y leyendas*, TVE, 3 de diciembre.