

“Sus dulces nombres llamo”: los episodios “Francisco de Quevedo” (1976) y “Lope de Vega” (1984) de la serie televisiva *Paisaje con figuras* (1976-1977 y 1984-1985) de Antonio Gala¹

“Sus dulces nombres llamo”: The Episodes “Francisco de Quevedo” (1976) and “Lope de Vega” (1984) from the Television Series *Paisaje con figuras* (1976-1977 y 1984-1985), by Antonio Gala

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ

Universidad de Málaga

España

pjplazagonza@uma.es

(Recibido: 06-03-2024;
aceptado: 25-11-2024)

Resumen. El presente trabajo de investigación se centra en el análisis literario y audiovisual de los episodios “Francisco de Quevedo” (1976) y “Lope de Vega” (1984), ambos pertenecientes a la serie televisiva *Paisaje con figuras* (1976-1977 y 1984-1985), la cual fue escrita y presentada por el polifacético escritor cordobés Antonio Gala y se emitió, a lo largo de dos temporadas, en Radiotelevisión Española. Así, se ofrece, en primera instancia, un breve estado de la cuestión a propósito de la serie y de su alcance y se recogen algunas impresiones del propio Gala y de la crítica respecto a este proyecto para después analizar detenidamente el tratamiento de las citas poéticas de Quevedo en el caso de “Francisco de Quevedo” y el tratamiento de las mujeres de Lope en el caso de “Lope de Vega”. De tal modo, se pretende probar cómo un autor contemporáneo tiende, desde un medio artístico moderno, un puente sorprendente con la literatura del Siglo de Oro para redimensionar y reinterpretar las biografías y las imágenes de dos de los grandes literatos del Barroco español.

Abstract. This paper focuses on the literary and audiovisual analysis of the episodes “Francisco de Quevedo” (1976) and “Lope de Vega” (1984), both belonging to the television series *Paisaje con figuras* (1976-1977 and 1984-1985), which was written and presented by the versatile Andalusian writer Antonio Gala and was broadcast, for two seasons, on Radiotelevisión Española. Thus, first, a brief summary regarding the series and its scope is offered, and some impressions from Gala himself and critics regarding this project, and then the treatment of Quevedo’s poetic quotations is analyzed in the case of “Francisco de Quevedo,” and the treatment of Lope’s women in the case of “Lope de Vega”. In this way, the aim is to prove how a contemporary author builds, from a modern artistic medium, a surprising bridge with the literature of the Golden Age, to resize and reinterpret the biographies and images of two of the great writers of the Spanish Baroque.

Palabras clave: *transmedialidad; Francisco de Quevedo; Lope de Vega; Antonio Gala; Paisaje con figuras; serie televisiva.*

Keywords: *transmediality; Francisco de Quevedo; Lope de Vega; Antonio Gala; Paisaje con figuras; television series.*

¹ Para citar este artículo: Plaza González, P. J. (2025). “Sus dulces nombres llamo”: los episodios “Francisco de Quevedo” (1976) y “Lope de Vega” (1984) de la serie televisiva *Paisaje con figuras* (1976-1977 y 1984-1985) de Antonio Gala. *Álabe* 31. DOI: 10.25115/álabe31.9782

1. Introducción: panorámica de la serie *Paisaje con figuras* (1976-1977 y 1984-1985) de Antonio Gala²

Con un admirable cómputo de treintinueve capítulos, la serie *Paisaje con figuras* fue emitida en la cadena pública de Radiotelevisión Española desde el año 1976 hasta el año 1977, durante su primera temporada³ —la cual sería repuesta antes del estreno de la segunda—, y desde el año 1984 hasta el año 1985, durante su segunda temporada, y fue dirigida por el cineasta santanderino Mario Camus, gran director y mejor adaptador, con el que Antonio Gala había colaborado *a priori* estrechamente como guionista en *Digan lo que digan* (1968), cuyo protagonista no fue otro que el cantante Raphael; en *Esa mujer* (1969), largometraje interpretado por la artista Sara Montiel; o puntualmente en la serie *Si las piedras hablaran* (1972-1973):

En realidad, con el director que más he trabajado ha sido con Mario Camus. Juntos hicimos una película para Raphael y otra para Sara Montiel: ese es todo mi caudal. Entre ambas me terminaron de pagar el piso. La segunda solo la entendió de veras Terenci Moix, al que aún no conocía. Era una especie de antología de todos los disparates acumulados en las películas de Sara. El título era clave. Acababa de estrenarse *Franco, ese hombre* [1964], de Sáenz de Heredia. Nuestra película se presentó como *Sara Montiel, Esa mujer* (Gala, 2000: 305).

Posteriormente, Camus se encargaría del guion de la adaptación al cine —estrenada en 1996, dirigida por Pedro Olea y protagonizada por Concha Velasco— de la novela *Más allá del jardín* (1995) de Gala.

Cada uno de los episodios de *Paisaje con figuras* tomaba por protagonista a un personaje histórico español, a una figura representativa de nuestra cultura retratada siempre en “[...] el momento cumbre de su vida” (*La Vanguardia*, 1984) y en el paisaje que la acompañó, la significó y la inmortalizó. Así, en palabras de Pedro Laín Entralgo en el prólogo a los dos volúmenes recopilatorios de los guiones de la serie, el espacio narrativo se trata del “[...] paisaje común: esta tierra, este mar y este drama que solemos llamar España; el fondo geográfico y vital que a todas las figuras aquí evocadas da fundamento y

² Este artículo se ha desarrollado en el seno del grupo de investigación “Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones” (HUM-233), vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la profesora María Belén Molina Huet; en el seno del proyecto “Historia, Ideología y Texto en la Poesía Española de los Siglos XX y XXI (Continuación)” (PID2022-138918NB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dirigido por el profesor Juan José Lanz y la profesora Natalia Vara Ferrero en la Universidad del País Vasco; y en el seno del proyecto “Transmedialità: Media, Scienza, Generi, Arti nella Poesia Panispanica (1980-2022)” (2022JML3N9) del Ministero dell’Università e della Ricerca de Italia, dirigido por la profesora Marina Bianchi en la Università degli Studi di Bergamo. El trabajo ha sido escrito en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba gracias a la concesión de su beca extraordinaria de investigación durante el curso 2022/2023.

³ Aunque la serie se empezó a emitir en el mes de febrero de 1976, su emisión hubo de ser suspendida temporalmente el día 12 de marzo por orden del entonces presidente del Gobierno, Carlos Arias Navarro, por mor de la polémica que desató un padrenuestro recitado en euskera en la iglesia de Guetaria durante el episodio dedicado al marino Juan Sebastián Elcano: “La cosa ardía. Cuando se dio el episodio de Elcano por televisión (*Paisaje con figuras*) Luis María Ansón, en una revista que dirigía, escribió un editorial, titulado ‘Un petardista’, contra mí. Se prohibió la serie. Y fue otro Ansón, Rafael, bastante más tarde, quien la reanudó. Me propuso seguirla, pero sin mis presentaciones: yo me había señalado en exceso; era mejor que el actor que yo eligiese recitara mi texto. Me negué. Le di cuarenta y ocho horas de plazo para reflexionar. Reflexionó y aceptó: yo era el responsable de lo mío y quería dar la cara” (Gala, 2000: 168). El 1 noviembre de ese mismo año, habiendo dimitido ya Arias Navarro de la presidencia, se levantó el veto que pesaba sobre *Paisaje con figuras*.

pábulo, porque en esa tierra, en ese mar y en ese drama nacieron y vivieron, y a tantas de ellas concedió dolor y amargura” (Gala, 2000 [1985]: XII).

Este tipo de acercamiento habrá de consentir que la comparación se nutra de una perspectiva transmedial, haciendo dialogar coralmente a los diversos medios en los que Antonio Gala participó y, asimismo, habrá de consentir el vehicular el análisis mediante la cultura de participación o de convergencia, pues ante el proyecto de *Paisaje con figuras* el lector y el espectador se convierten, tal vez sin percatarse siquiera de ello, en estudiantes diligentes de la historia de España con su lectura o con su visionado⁴. Tal y como ha sostenido Henry Jenkins en su ensayo *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*,

[...] la convergencia es tanto un proceso corporativo de arriba abajo como un proceso de abajo arriba dirigido por los consumidores. La convergencia corporativa coexiste con la convergencia popular. Las empresas mediáticas están aprendiendo a acelerar el flujo de contenidos mediáticos a través de los canales de distribución para multiplicar las oportunidades de ingresos, expandir los mercados y reforzar los compromisos de los espectadores. Los consumidores están aprendiendo a emplear estas diferentes tecnologías mediáticas para controlar mejor el flujo de los medios y para interaccionar con otros consumidores; las promesas de este nuevo entorno mediático suscitan expectativas de un flujo más libre de ideas y contenidos. Inspirados por esos ideales, los consumidores luchan por el derecho a participar más plenamente en su cultura (2008: 28).

Si hacemos, acaso, un rápido repaso por la nómina de los treintainueve episodios que configuraron la ingeniosa serie televisiva *Paisaje con figuras*, cuya primera temporada estuvo en antena, interrumpidamente, desde 1976 hasta 1977 y su segunda temporada, previa reposición de la primera y esta vez sin cortes, desde 1984 hasta 1985, observaremos que muchos de estos contaron, en su loable elenco, con personajes clave de nuestra historia de la literatura tan fascinantes como, en la primera temporada, “Francisco de Quevedo”, interpretado por José María Prada y por Carlos Otero, el cual se emitió el 18 de febrero de 1976; “El doncel de Sigüenza”, encarnado por Gonzalo Cañas, cuya emisión, prevista para el miércoles 10 de marzo de 1976, fue suspendida por mor del veto impuesto por Carlos Arias Navarro y su retorno se demoró hasta el 1 de noviembre de ese mismo año; “Fray Luis de León”, interpretado por Luis Peña, el cual se emitió el 8 de noviembre de 1976; o “El marqués de Santillana”, interpretado por Antonio Casas, el cual se emitió el 22 de noviembre de 1976; y como, en la segunda temporada, “Juan de la Cruz”, protagonizado

⁴ “En cada una de sus entregas, A. Gala dramatizó su interpretación de la Historia Nacional donde se ahorraba la geografía del escenario elegido en relación con los conflictos, hechos y personajes vinculados a ellos aprovechándose de su libertad creadora para abrir nuevas vías para la comprensión de la Historia de España y ofrecer su propia versión de ella en orden a los materiales históricos que la han ido formando a través de recorridos emocionantes y evocadores, diferenciados en función de distintos grados de ‘mediatización entre lo narrado y la propia Historia, siendo diferentes el tratamiento o grado de invención, de fidelidad documental o de libertad poética de cada capítulo, y esa oscilación hacia uno u otro elemento determina historias formal, temática o técnicamente distintas’ (Padilla Mangas, 1995: 14)” (Sánchez Dueñas, 2021: 118).

por Antonio Llopis, el cual se emitió el 25 de octubre de 1984⁵; “Jorge Manrique”, protagonizado por Eduardo Bea, el cual se emitió el 15 de noviembre de 1984; “Lope de Vega”, protagonizado por José Lifante, el cual se emitió el 13 de diciembre de 1984; “Rosalía de Castro”, protagonizado por Ángela Rosal, el cual se emitió el 3 de enero de 1985; “Antonio Machado”, protagonizado por Fernando Delgado, el cual se emitió el 17 de enero de 1985; “Jovellanos”, protagonizado por Gabriel Llopart, el cual se emitió el 31 de enero de 1985; o “Larra”, protagonizado por José Pedro Carrión, el cual se emitió el 4 de abril de 1985. Amén de este desfile de literatos, rezaron artistas insignes como “Goya”, interpretado por Javier Loyola y emitido el 20 de diciembre de 1976; “Murillo”, interpretado por Ricardo Tundidor y emitido el 8 de noviembre de 1984; “Berruguete”, interpretado por Lautaro Murúa, con la participación de Aurora Pastor, y emitido el 6 de diciembre de 1984; “Gaudí”, interpretado por Juan Sala y emitido el 21 de marzo de 1985; o “El Greco”, interpretado por Eduardo McGregor y emitido el 11 de abril de 1985⁶. Y es que, “en líneas generales, las aportaciones de Gala al mundo de la televisión se caracterizan por su creatividad, sus innovaciones y su carácter visionario para gestar nuevas formas de hacer televisión” (Sánchez Dueñas, 2021: 117). No obstante, en estos momentos me ceñiré única y exclusivamente a los capítulos dedicados a los poetas barrocos “Francisco de Quevedo”⁷ (Gala,

⁵ Carlos Gerald Pranger se ha ocupado, recientemente, de los episodios “Fray Luis de León” y “Juan de la Cruz” en un estupendo y original artículo titulado “Las intersecciones entre derecho, literatura y lo audiovisual en la poética de fray Luis de León y san Juan de la Cruz”. Del primero de ellos, Pranger ponderaba lo mostrado y lo no mostrado, esto es, lo sugerido: “En una hábil muestra de lenguaje cinematográfico, fray Luis de León, para escapar del gentío, entra en su celda. A modo de montaje *raccord*, ese movimiento, con la puerta que se abre y cierra a un espacio, y con un primer plano en el que el personaje dice: ‘Aquí empezó la larga pesadilla. Aquí me sobrevino la tiniebla’. En este caso, la palabra *tiniebla* se erige como un índice de sentido imbuido de connotaciones poderosas [...]. En un giro de los acontecimientos, un golpe a la puerta revela la figura del alguacil de la Inquisición, quien, antes de retirarse, desliza la cubierta del *Cantar de los Cantares* que yace en el cajón de su escritorio. El director y el guionista nos sumergen en el pasado, desplegando la narración de los eventos que condujeron a la reclusión de fray Luis de León y arrojando pistas sobre las acusaciones que pesaban sobre él” (2024: 15). Del segundo, Pranger subrayaba la relación axial entre el paisaje y la figura, así como el deslizamiento de fragmentos literarios sanjuanistas en el metraje: “La narración fílmica comienza en Ubeda, donde el enfermo Juan de la Cruz llega con llagas en la pierna derecha, en los últimos meses de su vida. Al igual que Salamanca en el episodio de fray Luis, Ubeda sirve como punto de partida y final para que san Juan de la Cruz entable distintos diálogos con personajes de voces incorpóreas, desde el prior de Ubeda, fray Bernardo, Tostado o la madre Teresa de Jesús. De este modo, se utiliza elipsis para relacionar estos diálogos con los momentos cruciales de su vida. Además, la cámara nos guía a través de la representación de diferentes escenarios mientras la voz en *off* declama poemas y textos en prosa del carmelita. El episodio asume el reto de resumir una vida tan impresionante en solo cuarenta minutos, pero nos gustaría prestar atención a la parte dedicada al secuestro por parte de los carmelitas calzados, que se trasluce en una secuencia de momentos dramáticos y catárticos” (2024: 21).

⁶ La profesora Françoise Dubosquet Lairys se ha encargado de estudiar tres de ellos: “Goya”, “Murillo” y “El Greco” (2021: 82-92), emprendiendo una fascinante vía de investigación todavía inédita y concluyendo: “Chaque peintre cherche son propre chemin pour traduire ce qu’il ressent, ce qu’il voit et perçoit de l’époque qui lui est donnée de vivre. Chacun doit affronter les détenteurs du pouvoir : le Roi, l’Église si puissante dans les Arts dont elle est le grand mécène tout au long de l’histoire de l’Espagne. Témoins de leur époque, de ses référents, ces peintres sont souvent rebelles et engagés dans leur lutte face aux canons pour imposer leur propre regard. Le concept de création qui se révèle au cours de ces épisodes nous invite, parfois nous trouble et nous amène à réfléchir sur le rôle de la création au sein d’une société donnée” (2021: 93).

⁷ La serie al completo de *Paisaje con figuras* puede visionarse, actualmente, en la plataforma virtual RTVE Play. El episodio consagrado a Francisco de Quevedo está disponible en sus archivos con una muy buena calidad de audio y de vídeo, obtenido el 7 de mayo de 2023 desde: <https://www.rtve.es/play/videos/paisaje-con-figuras/paisaje-figuras-francisco-quevedo/2095257/>. El guion original, junto con algunas anotaciones redactadas, atendiendo a la cartela, durante la estancia del creador en México en el año 1974 y tomadas en las hojitas de Western International Hotels Camino Real (México D. F.), se alberga en la vitrina de guiones de la exposición permanente “Recuerdos de Antonio Gala” de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba. Además, hay ahí un cuaderno de tipo escolar con apuntes varios para otros guiones de la serie.

2000 [1985]: 101-115) y “Lope de Vega”⁸ (2000 [1985]: 357-375), cuyo análisis hermenéutico podría realizarse tanto por medio de la grabaciones que se conservan en el archivo audiovisual de Radiotelevisión Española como por medio de los guiones publicados, en dos volúmenes, por la editorial Espasa-Calpe en el mes de mayo de 1985, apenas acabada la serie por entero. Por mera claridad argumental, yo optaré por remitir mayoritariamente en estos folios al texto escrito.

2. La utilización de los versos de Quevedo en el episodio “Francisco de Quevedo” (1976)

Uno de los aspectos más sugestivos de la ideación de esta obra audiovisual habría de ser, en mi opinión, el uso constante y certero de la técnica del “busto parlante” a la hora de presentar todos y cada uno de los episodios de *Paisaje con figuras*, remachando con ello el aura atractiva y envolvente de Antonio Gala en calidad de orador y de celebridad. De esta manera, el guionista se sentaba, con diferentes decorados a sus espaldas, delante de la cámara para introducir el personaje central a los telespectadores, tal y como sucedía, poco más o menos, en la década de los sesenta en los Estados Unidos de América con la mítica serie *Alfred Hitchcock Presents* (1962-1965)⁹ y el propio Hitchcock o tal y como sucedía a inicios del siglo XXI en Italia con la adaptación televisiva policíaca *Il commissario Montalbano* (1999-2021)¹⁰ y el reconocido y polifacético novelista siciliano Andrea Camilleri. Estas entradillas tan peculiares saltaron de la pequeña pantalla al papel¹¹ y fueron recogidas, por fortuna, al editar los guiones de la serie. Resulta fundamental reproducir ahora la correspondiente a Quevedo para alcanzar a entender su visión personal del escritor áureo desde el turbulento y decadente periodo histórico que le tocó vivir y testimoniar a él, bajo dos monarquías de los Austrias:

Hay un papel difícil, que el destino en cada época suele encomendar a un personaje literario: el de notario.

Felipe II había muerto triste. Y con razón. Lo que él había iniciado arreció tras su muerte: la caza de puestos y prebendas, la ambición desatada, el envilecimiento de la nobleza y la hidalguía, el absentismo de los señores y el hambre de los campesinos, la sangría en guerras perdidas de antemano, la transformación del oro de América en vano oropel.

⁸ En el episodio de Lope de Vega, por el contrario, la calidad del audio y del vídeo es bastante menor, aun siendo esta una grabación ulterior, obtenida el 10 de mayo de 2023 desde: <https://www.rtve.es/play/videos/paisaje-con-figuras/paisaje-figuras-lope-vega/3409482/>.

⁹ La serie completa de *Alfred Hitchcock Presenta* está disponible, doblada al español, en la plataforma YouTube, obtenida el 10 de octubre de 2023: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLjEElu6DXKI6fZUjCLgaoZaG3Gk6tm-o>.

¹⁰ La serie completa de *El comisario Montalbano* está disponible, doblada al español, en la plataforma RTVE Play, obtenida el 10 de octubre de 2023: <https://www.rtve.es/television/20221012/comisario-montalbano-donde-ver-serie-completa-todos-episodios-rtve-play/2405192.shtml>.

¹¹ A la vista del guion original de “Francisco de Quevedo”, se intuye que la entradilla en cuestión debió de ser redactada *a posteriori*, pues no consta.

En la época de Felipe III y de Felipe IV le tocó la china de levantar acta a Francisco de Quevedo (Gala, 2000 [1985]: 102).

En esta línea, tras posicionarlo dentro de las coordenadas de su contexto, Gala lo comparaba con sus más estrechos coetáneos y con los grandes sucesos históricos que ellos presenciaron, tildando a Lope de *optimista*, a Cervantes de *pesimista* y a Quevedo de *bien informado*, porque “la imitación produce dolor y placer, no porque se confunda con la realidad sino porque nos la recuerda” (Johnson, 2003: 38), y destacando, por encima de todo, su intrínseco talante contradictorio, fruto de una mirada mordaz y singular, mas, al mismo tiempo, extremadamente humana y universal:

Lope de Vega, que presenció el desastre de la Armada Invencible, es optimista. En cambio, Cervantes, que presenció la gloria de Lepanto, es pesimista. Ninguno de los dos son verdaderos notarios¹². Quevedo levantó su acta contradictoria: no es pesimista, ni optimista: sencillamente está bien informado: un ejemplo de cuánta vida cabe en una vida.

Quevedo supo lo que tiene el hombre de eternamente humano. Ese es su valor máximo: el de enseñarnos cómo fueron nuestros antecesores, y advertirnos que igual somos nosotros y es muy probable que también sean igual los que vengan después. Él certifica una realidad¹³, y la realidad humana no es versátil: era lo que será: algo que no se acaba de hacer nunca del todo bien (Gala, 2000 [1985]: 102).

Este preludeo pugnaba, en resumen, por reclamar e inmortalizar esa antítesis vital y literaria rebotante de humanidad e invitaba al público de a pie a sumergirse plenamente tanto en su vida como en su obra:

Quevedo mira a su alrededor y tiene un golpe de risa amarga, interminable como el mar. Es una irrepetible sinopsis de comedia y tragedia. Es un bufón y un rey: es un hombre. Pero un hombre consciente de lo que es ser un hombre. Y eso puede llevar desde la soledad a la locura, desde el sueño a la carcajada, desde la cárcel a la muerte. Por todos esos círculos viajó Francisco de Quevedo. Quizá sigue viajando por ellos todavía (2000 [1985]: 102).

El capítulo de Quevedo, de esta guisa, está colmado, en sus treintaidós minutos de duración, de ricas y abundantes citas literales procedentes de sus poemas, por lo general declamadas por la voz en *off* que se presta a verbalizar en la escena sus pensa-

¹² Felipe B. Pedraza Jiménez, en *Lope de Vega: Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”*, llamaba, sin embargo, a Lope “notario de sí mismo” (2009: 23).

¹³ José Lara Garrido, en su introducción a *Grandes poetas renacentistas*, de Emilio Orozco Díaz, aquilatava, poco más o menos, esta visión ontológica desde la crítica filológica: “Su momento y movimiento primero cabe caracterizarlo desde diferentes coordenadas. La primera, y más determinante, es a mi entender la existencia de una teoría del texto lírico como resultante de la particular forma de apropiación que cada poeta realiza de la realidad. Me parece iluminativo recordar cómo pocos años antes Pedro Salinas había manejado categorías similares para conducir una pareja teoría espiritualista de la relación entre lírica y realidad: ‘Si para el poeta, en general, el tema poético es la realidad, para cada poeta determinado el tema de su poesía sería una o varias fases de esa misma realidad’. En consecuencia, ‘al espíritu del poeta’ dicha realidad se ofrece conjugando cualquiera (o ambas) de sus dos fases esenciales” (Orozco Díaz, 2004: 17).

mientos, las cuales sirven, por un lado, para denotar el hondo conocimiento de Antonio Gala del cosmos quevedesco y, por otro lado, sus preferencias dentro de él, si bien estas citas pudiesen ser excesivas en algún pasaje y pudiesen llegar a saturar al espectador medio de la televisión de la época. Recuperaba, por ejemplo, la “Exhorta a los que amaren, que no sigan los pasos por donde ha hecho su viaje”, compilada en *El Parnaso español* (1648), para avisar de la venida inminente de la muerte, que lo persigue sin descanso y lo amedrenta por más que huya de Madrid en su coche de caballos, el cual en la transición panorámica se mezcla con los automóviles modernos: “Cargado voy de mí: veo delante / muerte que me amenaza la jornada. / Ir porfiando por la senda errada / más de necio será que de constante. // Si por su mal me sigue algún danzante / —que no va sola suerte desdichada— / ay, vuelva en sí y atrás: no dé pisada / donde la dio este ciego caminante”¹⁴ (Gala, 2000 [1985]: 106). Asimismo, recuperaba Gala el “Salmo XVII” del *Parnaso* con afán de expresar la melancolía incontenible por esa España imperial que se derrumba a su alrededor y que cede a la envidia y a la corrupción: “Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados, / de la carrera de la edad cansados, / por quien caduca ya su valentía. // Salime al campo, vi que el sol bebía / los arroyos del hielo desatados; / y del monte quejosos los ganados, / que con sombras hurtó su luz al día...” (Gala, 2000 [1985]: 108); y que lo obliga a estar “retirado en la paz de estos desiertos / con pocos, pero doctos libros juntos / tendré conversación con los difuntos / y oiré con mis ojos a los muertos”¹⁵ (2000 [1985]: 108). Y de *El Parnaso español* proviene una “Letrilla satírica”, aprovechada en el marco de *Paisaje con figuras* para bosquejar esas enmarañadas aristas contradictorias de su personalidad: “Fui bueno, no fui premiado; / y viendo revuelto el polo, / fui malo y fui castigado; / así que contra¹⁶ mí solo / algo el mundo es concertado. / Los malos me han envidiado, / los buenos no me han creído; / mal bueno y buen malo he sido: / mas me valiera no ser. / Esta es la justicia que mandan hacer”¹⁷ (Gala, 2000 [1985]: 110).

Desgraciadamente, ante el temor a la muerte, ante la tristeza por la patria perdida, ante el asco por los celos y ante el despecho por su ser, Francisco de Quevedo no encuentra otra cosa que la condescendencia y las tretas de su criado Diego de Gayoso, a quien recrimina: “Calla, ladrón de sepulturas. Y llévate a estos hombres, porque estoy esperando la visita de una antigua amiga, que todo lo ha de resolver muy favorablemente. Señor médico, ¿cuán-

¹⁴ No ha de sorprendernos en demasía que Antonio Gala ofreciera, en su guion, una versión del segundo cuarteto disímil a la más consuetudinaria y aceptada por la crítica filológica, dado que los avatares textuales que ha ido sufriendo el soneto han sido hartó descuidados desde la primera edición de *El Parnaso español* de José Antonio González de Salas en el año 1648 —cuya edición crítica moderna, de 2020, se debe al profesor Ignacio Arellano— hasta la más rigurosa edición de la *Poesía original* de José Manuel Blecua en el año 1963 y de la *Poesía original completa* en el año 1971, pasando por la desastrosa edición del sobrino de Francisco de Quevedo —y destinatario de su herencia—, Pedro Alderete, en el año 1670. De esta manera, la versión del texto fijada por el profesor Blecua, que disiente de la utilizada por Gala —tal vez citada de memoria—, es la siguiente: “Si por su mal me sigue ciego amante / (que nunca es sola suerte desdichada), / ¡ay!, vuelva en sí y atrás: no dé pisada / donde la dio *tan ciego amante*” (Quevedo, 1999: 484).

¹⁵ José Manuel Blecua leía *vivo en conversación* en lugar de *tendré conversación y escucho con mis ojos* en lugar de *oiré con mis ojos* (Quevedo, 1999: 98).

¹⁶ El profesor Blecua leía *para* en vez de *contra* (Quevedo, 1999: 677).

¹⁷ En la edición de Blecua, este estribillo, marcado en cursiva, se disponía en dos versos: “Esta es la justicia / que mandan hacer” (Quevedo, 1999: 677).

to tiempo me queda por vivir?” (Gala, 2000 [1985]: 112). Con la aceptación del hastío y de la desazón en el torbellino de la muerte y de la vida, sentencia: “Ahora para morir me falta vida; antes para vivir me sobraron cuidados. Mejor vida es morir que vivir muerto: todo soy ruinas, todo soy destrozos, mi corazón es reino de dolores... Soy la ceniza que sobró a la llama: nada dejó por consumir el fuego...” (2000 [1985]: 112). El episodio concluye, mientras se muestra un plano general del paisaje manchego y después de contemplar cómo Quevedo se cierra los ojos a sí mismo en un sobrecogedor primer plano, con la voz en *off* recitando el segundo terceto de “Amor constaste más allá de la muerte” como despedida final de la proyección y del personaje, a sabiendas, por supuesto, del impacto y de las resonancias que este soneto ha causado en la tradición poética española: “Alma a quien todo un dios prisión ha sido, / venas que humor a tanto fuego han dado, / médulas que han gloriosamente ardido, // su cuerpo dejarán, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrán sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado”¹⁸ (2000 [1985]: 115).

3. El diálogo con las mujeres de Lope en el episodio “Lope de Vega” (1984)

El capítulo “Lope de Vega”¹⁹ es algo más largo que el precedente, con una duración aproximada de cuarenta minutos de metraje. Nuevamente, conviene traer a colación la entrada pronunciada por Antonio Gala acerca de la figura protagonista, en la cual se atrevía a definir al vate del Siglo de Oro, sin apenas vacilar en su elección, esencialmente como *español* por su *profesión*, por su *sabiduría*, por su *ideal* y por su *arte*. Esta cualidad, desde su punto de vista, lograba permear a todos sus personajes dramáticos. A continuación, lo catalogaba irrevocablemente como *pontífice*, esto es, en su más puro sentido etimológico, ‘constructor de puentes’, uniendo dos siglos —el siglo XVI y el siglo XVII—, dos realidades —la vida y la muerte—, dos planos —la tierra y el cielo— y dos condiciones —lo sacro y lo profano—, además de dos movimientos históricos y dos fenómenos culturales —el Renacimiento y el Barroco—:

Si con un solo adjetivo hubiese yo de definir a Lope de Vega, posiblemente no lo dudaría: *español*.

Esa es su profesión, esa su sabiduría, ese su ideal, ese su arte. Lo español es en él modelo y paradig-

¹⁸ En la cita del guion de Antonio Gala la concordancia gramatical en los versos decimosegundo y decimotercero del soneto es errónea, siendo, en efecto, lo más apropiado la forma de los verbos en singular: “[...] su cuerpo *dejará*, no su cuidado; / serán ceniza, mas *tendrá* sentido [...]” (Quevedo, 1999: 481). La primera de estas erratas fue corregida y apuntada, precisamente, por José Manuel Blecuá en una nota.

¹⁹ Hay que resaltar que Gala se adelantó, al representar a Lope en pantalla, con mucho, a películas como *Lope* (2010) o series como *El Ministerio del Tiempo* (2015-2020), en la cual “la interacción con el personaje de Lope de Vega nos permite entender su modo de ver el teatro y la vida. [...] El Lope de Vega histórico y el ficticio coinciden en su definición del teatro, plasmado en el *Arte nuevo de hacer comedias* [...]” (Breden, 2018: 79-90). La investigadora Carmen María López López aportaba, en un artículo publicado en esta misma revista, algunas breves notas sobre el episodio “Tiempo de gloria” (temporada 1, capítulo 2) de *El Ministerio del Tiempo* con el propósito de aprovecharlo para el diseño de un proyecto literario dirigido a los alumnos y las alumnas de la asignatura Claves de la Literatura Castellana en el Aula del Máster en Formación del Profesorado (UNED): “El primero de ellos ofrece una semblanza de Lope de Vega, el ‘monstruo de la naturaleza’, aproximando al espectador a la vida teatral de la época. El capítulo combina vida y obra, aspectos inextricables de su personalidad creadora. Por lo tanto, el capítulo permitirá un acercamiento a la vida sentimental y amorosa de Lope, a las mujeres que lo acompañaron en su vida, así como a la crisis espiritual que sufre al final de su existencia (derivada de tal crisis surgirán las *Rimas sacras*, publicadas en 1614)” (2022: 11).

ma de todo lo demás: hasta nuestros defectos, hasta nuestros excesos. Todos sus personajes, nazcan en donde nazcan —así sean María Santísima—, no son sino españoles. Dios mismo es un personaje suyo: protagonista, católico, español. Y si el presente es triste y no le basta, no importa: mira al pasado desde luego para consolarse: un pasado —eso ni se discute— español por supuesto.

Lope es como un pontífice en estricto sentido: un constructor de puentes. Un puente entre nuestras gloriosas tradiciones y nuestro desgraciado siglo XVII. Entre la vida y el arte, por los que siente un mismo y juvenil impulso. Entre la tierra y el cielo, en los que cree y a los que aspira con idéntica y repentina fruición (2000 [1985]: 358).

Así pues, Gala tildaba a Lope, también, de hedonista y de vitalista²⁰ y listaba sus múltiples y, en ocasiones, contradictorias facetas, de entre las cuales predominaba —con una triple repetición casi trinitaria, remarcada por el polisíndeton— la de *poeta*:

En una época atiborrada de enredos y de intrigas, menos severa y mucho más hipócrita de lo que la literatura y la pintura la reflejan, Lope rebosa de gozo de vivir: es la euforia misma. Por eso fue de todo en esta vida: soldado, amante bravo o cobarde, adúltero, secretario de amoríos, preso, maestro de escena, casero, lazarillo, sacerdote. Y poeta, y poeta, y poeta. Hizo de todo, menos gobernarse a sí mismo. Porque nació para desgobernado: en su vida y en su obra se trasluce (2000 [1985]: 358).

Finalmente, desvelaba que la mejor manera de conocer al personaje era a través de sus amoríos —coincidiendo, poco más o menos, con el análisis biográfico y literario de Antonio Villacorta Baños en su monografía *Las mujeres de Lope de Vega* (2000) o con el de Ignacio Arellano Ayuso y Carlos Mata Induráin en su libro *Vida y obra de Lope de Vega* (2011)— y, en cuestión de amores, lo comparaba con Santiago Macías, trovador gallego del siglo XIV, y con Juan Ruiz, el escurridizo autor del *Libro de buen amor*, para dejar ya en la secuencia inmediata a Lope de Vega, con sesentaitrés años, dialogando con los fantasmas de sus amantes —invocados por el conjuro de “sus dulces nombres llamo, / mas poco me aprovecha, / que el eco que me burla / con mis acentos sueña” (Gala, 2000 [1985]: 359)— en su casa de Madrid, a fecha de 1635, dando comienzo al episodio:

Por eso una forma de presentar a Lope es contar los embrollos de su corazón. Las mujeres se lo puntúan y se lo dividen. En cuestiones de amor, en nuestras letras, Macías *el Enamorado* teoriza; el Arcipreste de Hita juega; Lope de Vega peca; muy español también. Ante él, poco antes de su muerte, evocadas por sus versos, van a acudir esta noche las sombras de las mujeres a quienes amó: no sé si mucho o poco, pero cuanto pudo; nadie está obligado a más. Veámoslo en su casa de Madrid (2000 [1985]: 358).

²⁰ “Las características esenciales del vitalismo fueron el ejercicio de la voluntad y el descansar del hombre en la costumbre; su finalidad, una cierta inclinación al dominio inmediato de cuanto nos rodea; el poeta quiso *tratar con las manos* lo que fray Luis, Garcilaso o Herrera gozaron con la esperanza y con los ojos, y finalmente, su consecuencia, nunca advertida en la vida, sino en la obra de Lope, fue el desengaño. En unas formas o en otras, desde la muerte de Fernando de Herrera nos vamos a encontrar en la actitud amorosa con el engaño y el desengaño siempre. No le es fácil al hombre alcanzar ciertas cimas de perfección amorosa y de serenidad en las épocas de desintegración y desequilibrio entre los estamentos esenciales del hombre, que no quieren saber de sacrificio y de servicio” (Rosales, 1997: 38).

Del guion literario conviene detenerse en este epígrafe sobre algunos fragmentos de sus ágiles y entretenidos diálogos para atar las multidireccionales relaciones intertextuales que la poesía barroca entreteje en torno al amor y al desamor. Las mujeres que amó el Fénix y que lo amaron van apareciendo, en este episodio de *Paisaje con figuras*, solamente mediante una *troupe* de voces en *off*—estrategia para ahorrar presupuesto— que se superponen y que expresan su alegato y su reproche, siguiendo este preciso orden en una especie de cronología sentimental: María —de Aragón—, que le recrimina fríamente su paternidad ausente y su desconsideración afectiva: “Marfisa me llamaste en tus versos. El día dos de enero bautizamos a una niña. Deprisa y corriendo, porque tenías que hacer: irte a Alcalá de Henares a celebrar las honras de la reina Ana de Austria. Me dejaste en la calle y tardé cuatro meses en echarte la vista encima” (2000 [1985]: 360); Elena —Oso-rio—, que lo acusa prácticamente de inmaduro, de aprovechado, de holgazán y de gorrón: “Tus diecinueve anillos te sirvieron para aprovecharte de lo que a mí me daban. De modo que chitón, que al fin y al cabo yo algo ponía además de la mano, y tú no. Porque hay que ver el día en que, después de haber retozado juntos, llegó a mi cámara el pagano y tú te escondiste en un armario y te echaste a roncar a los dos minutos [...]” (2000 [1985]: 363); Isabel —de Urbina y Alderete—, que rememora su dilatado padecimiento de la tisis y se duele del trágico fallecimiento de sus hijas, encontrando en la preocupación por su enfermedad cierta bondad y cierto cariño por parte del “monstruo de la naturaleza”: “Nuestro matrimonio duró ocho años. Y más de la mitad yo estuve hética. De eso murieron nuestras hijas y de eso morí yo. No era capaz, con mis manos tan chicas y tan flojas, de parar un torrente. Sufría y me callaba. [...] De todo me consolaba que, antes de dormirse, me tocara cada noche la frente por si tenía calentura” (2000 [1985]: 365); Antonia —Trillo—, que le echa en cara su incontinencia verbal y su deshonesto proceso judicial: “Por tener tú la lengua tan suelta y gustarte más contar que conseguir, te procesaron por amancebamiento” (2000 [1985]: 366); Juana —de Guardado—, que le espeta su hastío, su incomunicación intelectual y sus incontables infidelidades e intenta comprenderlo, con todo, en sus excesos: “Me cansabas a veces, Lope, hijo. Con tanto mal parto, con tanta poesía que yo no entendí nunca, con tanto viaje de acá para allá sin ton ni son, sin explicarme nada. Luego, ya fue saliendo: mantenías en otra casa a Micaela Luján. [...] Yo comprendo que tú eres mucho Lope para una mujer sola” (2000 [1985]: 367-368); la misma Micaela —de Luján—, que destapa sus incontrolables celos hacia la anterior concubina y se percata de la voracidad, de la inconmensurabilidad y de la insatisfacción del hombre: “Yo envidié a Juana de Guardado su segura lentitud de mujer casada por la Iglesia, su abandono, su falda no muy limpia, su sosiego, su pelo descuidado. Ella vivía en la casa donde tú trabajabas. A la mía venías a trabajar de otra manera. Ella y yo sabíamos que ninguna de las dos te teníamos por entero [...]” (2000 [1985]: 368); discurso en el cual percibimos el motivo de la sed, como en el soneto icario de Antonio Gala, “Porque el amante se creyó Ícaro de otro sol” (1997: 183): “[...] ninguna mujer nunca, porque nadie ha podido decir ‘aquí se acaba Lope’ y porque nadie puede beber más agua de la que tiene sed” (Gala, 2000 [1985]: 368); Jerónima —de Burgos—, que no le permite escurrir el bulto ni en terceras personas

ni en terceros poetas e hipotetiza sobre por qué se ordenó, realmente, sacerdote: “Ni Quevedo, ni nadie. Mientras el obispo de Toledo te aceptaba de presbítero y te obligó a afeitarte el bigote, ya te estabas acostando conmigo... Sí, sí, soy Jerónima de Burgos, otra cómica, a la que escribiste *La dama boba* [1613]. Fuimos amantes en tres o cuatro tandas. Lo pasamos bien y llegamos a querernos como hermanos” (2000 [1985]: 371); Lucía —de Salcedo—, que juguetea rebeldemente con el tópico del *amor furens* e insinúa la desidia y la impotencia que acarrea la senectud: “Sí, la loca que a ti te enloquecía. No te estorbaba el manteo, no. Qué hombre. Y ya no estabas tú para esos trotes. Bien malito estuviste en la cama, que ya era hora de que la cama te sirviera a ti para algo más que para regodearte” (2000 [1985]: 372); y, por último, Marta —de Nevares—, que se somete a sus caprichos y le confirma el vasallaje de su amor, no sin puntear su perfidia: “[...] mientras me separaba de mi marido, [...] me metiste en un convento para que ni él ni nadie me mirara. Y cuando se murió me diste la enhorabuena en la dedicatoria de *La viuda valenciana* [1620]. Te amo, Lope, bien mío. Me regalaste la hija más hermosa del mundo, Antonia Clara. Y fuiste mi lazarillo y mi suave cadena de flores” (2000 [1985]: 373). Y es que, ante este maremágnum de pasiones, desengaños y pérdidas, Lope de Vega se justifica y se redime a través del amor sentido por todas y cada una de ellas y de veras: “Os amé a todas. ¿Quién me comprenderá? Viene el ímpetu y empuja como un viento imprevisto, como un gran oleaje. Y se siguen, a empellones, los gritos de la sangre. Y al alma viene luego al reclamo del cuerpo. Y anida en unas manos, sobre una frente, en una forma tierna de entrelazar los dedos. ¿Qué sé yo? Cuando lloré, lloraba, y amaba cuando amé” (2000 [1985]: 369); a través de un ensayo de humildad y de perdón cristiano: “Dios es más grande que mis pecados” (2000 [1985]: 369); “Que los yerros por amores / dignos son de perdonar” (2000 [1985]: 373); a través de la acometida y del acecho de la muerte irremediable: “Mi hijo Lope ha muerto, Marta, pescando perlas en los mares del Sur. Tan joven, tan gallardo. Todo se acaba. No tardaré...” (2000 [1985]: 374); y a través de la angustia existencial que lo atosiga, pregunta tras pregunta, en el molde del soneto: “¿Quién anda en este mar para anegarse? / ¿De qué sirve en quimeras consumirse / ni pensar otra cosa que salvarse? // ¿De qué sirve estimarse y preferirse, / buscar memoria habiendo de olvidarse / y edificar habiendo de partirse” (2000 [1985]: 375).

4. Un breve apunte a modo de colofón

Más allá de la indudable presencia de las ideas filosóficas del neoplatonismo, más allá de la utilización consciente de los elementos configuradores del código petrarquista y más allá de la emulación, la actualización y la reversión de los *loci* áureos que sirvieron de hilo conductor exegético para los trece sonetos de *Para Mirta (sonetos barrocos)* (Plaza González, 2023: 553-572), ha quedado demostrado con creces que Gala supo recibir y acordar, desde esa escritura aparentemente ingenua de la distracción y del ejercicio, tradiciones de nuestro acervo lírico como los resortes y las tácticas del cancionero de Juan de Tassis y Peralta, el tratamiento argumental y temático del personaje mitológico

de Ícaro y el fascinador soneto “Myrtho” del francés Gérard de Nerval con las reverberaciones de las poéticas modernas de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca y el soneto “El enamorado” del argentino Jorge Luis Borges, no dejando por ello de retornar jamás al Barroco en varios de sus imperecederos artículos periodísticos y en los magníficos episodios de la serie *Paisaje con figuras*, “[...] sans oublier que, derrière chacune de ces voix, il y a Antonio Gala. Un créateur qui lui aussi cherche sa vérité dans ce siècle, exprime ses doutes et interrogations sur l’être, le religieux, la mémoire, le passé et sur sa propre émancipation” (Dubosquet Lairys, 2021: 93); porque “para mí el arte y el amor siempre han tenido una cosa en común: su capacidad de dar a los seres humanos la conciencia de una grandeza que tienen en su interior pero que ignoran. El arte no es algo accesorio en la persona, sino sustancial: una forma de ser” (Gala, 2000: 288).

Referencias

- Arellano, I.; y Mata, C. (2011). *Vida y obra de Lope de Vega*. Homo Legens.
- Breden, S. (2018). La presencia de Lope de Vega en *El Ministerio del Tiempo*. *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXIV, 75-93. Obtenido el 6 de marzo de 2024 desde <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.251>.
- Dubosquet Lairys, F. (2021). Quand la peinture s'invite dans la création. *Paisaje con figuras* d'Antonio Gala. En A. M. Reboul (ed.). *L'artiste et son oeuvre dans la fiction contemporaine* (pp. 77-95). Peter Lang.
- Gala, A. (1997). *Poemas de amor* (pról. P. Gimferrer). Editorial Planeta, Espasa-Calpe, Círculo de Lectores.
- Gala, A. (2000). *Ahora hablaré de mí*. Editorial Planeta.
- Gala, A. (2000 [1985]). *Paisaje con figuras*. "Biblioteca Antonio Gala", Espasa-Calpe, Editorial Planeta.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (trad. P. Hermida Lazcano). Ediciones Paidós.
- Johnson, S. (2003). *Prefacio a Shakespeare* (trad. C. Toledano). Acantilado.
- La Vanguardia* (1984). *Paisaje con figuras*: reposición y segunda parte. *La Vanguardia*, 9 de julio de 1984. Obtenido el 1 de mayo de 2023 desde <https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1984/04/22/pagina-38/32836732/pdf.html?search=%22Paisaje%20con%20figuras%22,%20%22Antonio%20Gala%22>.
- López López, C. M. (2022). Hitos de la literatura española en *El Ministerio del Tiempo*: una lectura desde la "hermenéutica del distanciamiento". *Álabe*, 26, 1-16. Obtenido el 4 de octubre de 2024 desde <https://doi.org/10.25115/alabe26.7790>.
- Orozco Díaz, E. (2004). *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, fray Luis de León y san Juan de la Cruz)* (ed. J. L. Garrido). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Pedraza Jiménez, F. B. (2009). *Lope de Vega: Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de naturaleza"*. EDAF.
- Plaza González, P. J. (2023). "Pues yo también ofrezco mi garganta": calas del neoplatonismo, el petrarquismo y los *loci* áureos en *Para Mirta (sonetos barrocos)* de Antonio Gala. En C. Mata Induráin, A. Núñez Sepúlveda y M. Usunáriz Iribertegui (eds.). *"Multum legendum". Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2022)* (pp. 553-572). Universidad de Navarra.

Pranger, C. G. (2024). Las intersecciones entre derecho, literatura y lo audiovisual en la poética de fray Luis de León y san Juan de la Cruz. *Revista Cultus et Ius*, 3, 5-25. Obtenido el 4 de octubre de 2024 desde <https://doi.org/10.69592/2990-0255-N3-ABRIL-2024-ART1>.

Quevedo, F. de (1999). *Poesía original completa* (ed. J. M). Blecua. Editorial Planeta.

Rosales, L. (1997). *Estudios sobre el Barroco* (ed. F. Grande, A. Hernández y G. Grande), vol. III, VI vols. Editorial Trotta.

Sánchez Dueñas, B. (2021). Encuentros entre narrativa y cine en la obra de Antonio Gala. En A. Padilla Mangas (coord.). *Antonio Gala. De la palabra al arte y el arte de la comunicación* (pp. 115-136). UCOPress.

Villacorta Baños, A. (2000). *Las mujeres de Lope de Vega*. Alderabán.