



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro

ISSN: 2328-1308

Instituto de Estudios Auriseculares

Guarinos, Virginia

La adaptación sonora de Lope de Vega. *La dama boba*, radioteatro y audiolibro

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 11, núm. 1, 2023, Enero-Junio, pp. 1011-1029

Instituto de Estudios Auriseculares

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.58>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517578863057>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

LAEM 

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# La adaptación sonora de Lope de Vega. *La dama boba*, radioteatro y audiolibro

## The Sound Adaptation of Lope de Vega. *La dama boba*, Radio Play and Audiobook

**Virginia Guarinos**

<https://orcid.org/0000-0002-7270-0087>

Universidad de Sevilla

ESPAÑA

guarinos@us.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 1011-1029]

Recibido: 16-10-2022 / Aceptado: 18-01-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.58>

**Resumen.** El renacer de la ficción sonora ha venido acompañado de una multiplicación de creaciones originales, pero también de adaptaciones de obras literarias, entre ellas el teatro clásico. Este trabajo analiza, sobre la obra lopesca *La dama boba*, dos producciones sonoras: la de la Cadena SER (1962) y la de Sonolibro (2020), radioteatro y audiolibro respectivamente. El análisis se enfoca hacia la búsqueda de los mecanismos que activan una y otra en el proceso de transcodificación, fundamentado en correspondencias, adiciones y supresiones, además de en el proceso de sonificación al que se somete al texto fuente en su calidad de literatura dramática, pero también de su naturaleza escénica.

**Palabras clave.** Teatro áureo; ficción sonora; adaptación audiovisual; Lope de Vega; *La dama boba*.

**Abstract.** The rebirth of sound fiction has been accompanied by a multiplication of original creations, but also adaptations of literary works, including classical theatre. This paper analyzes two sound productions from *La dama boba*, by Lope de Vega: the radio play produced by Cadena SER (1962) and the Sonolibro audiobook (2020). The analysis focuses on the search for the mechanisms that both adaptations activate in the transcoding process, based on correspondences, additions and deletions, specially looking for the sonification process to which the source text is subjected in its quality of dramatic literature, but also in its scenic nature.

**Keywords.** Golden Age theatre; Sound fiction; Audiovisual adaptation; Lope de Vega; *La dama boba*.

## INTRODUCCIÓN

La mirada hacia la literatura áurea, y el teatro en particular, es una constante en el cine español y en la televisión<sup>1</sup>, quizás no lo suficientemente amplia, si se compara con otros países. En concreto, se recogen 16 obras de Lope, por ejemplo, de distintas cinematografías, 13 de Calderón, dándose la circunstancia de que *El alcalde de Zalamea* supone 6 de las 13 y *La vida es sueño* otras 6; 5 son de Tirso y solo una de Moreto, Guillén de Castro y Ruiz de Alarcón<sup>2</sup>. Contando con las adaptaciones televisivas y montajes teatrales retransmitidos por RTVE (que gustó más de adaptar a Calderón que a Lope), alcanzaría 130 versiones cinematográficas y televisivas, lo que contrasta con las casi 700 adaptaciones de Shakespeare. La recurrencia al teatro clásico español es insignificante, a pesar de que en los orígenes de nuestro cine, de las 290 películas producidas desde 1906 a 1929, la mitad procedían de literatura y 110 eran obras teatrales<sup>3</sup>.

La ficción radiofónica se sumó a esa tendencia. Desde los comienzos de la radio en España en 1924 eran habituales en las ondas obras de Benavente o los hermanos Álvarez Quintero (los más adaptados), pero también pasos de Lope de Rueda o piezas cómicas de Cervantes y Quevedo<sup>4</sup>, sin olvidar que Lope fue uno de los primeros tratados en las conferencias de los lunes de Unión Radio Madrid, emitiendo el 5 de octubre de 1925 la titulada «Lope de Vega y el teatro de su tiempo», práctica que también se hizo con Agustín de Moreto, Calderón, Guillén de Castro, Vélez de Guevara y Francisco de Rojas<sup>5</sup>. De igual modo se dramatizaban monólogos de Calderón, de *La vida es sueño* o de *El alcalde de Zalamea*, aunque alguna radio prefiriera alejarse del teatro patrio (como fue el caso de Radio Barcelona, tendente a Shakespeare, de quien adaptó 18 obras solo en 1928).

Las nuevas tecnologías y el entorno 3.0 han propiciado en la última década un resurgir de la ficción sonora que, a través del formato pódcast, busca nuevos modos y medios de representación, dando segundas y terceras vidas a obras literarias consagradas y, entre ellas, a la literatura dramática. Ahora, las industrias culturales viven una edad dorada de lo sonoro: audiolibros, pódcasts demuestran un hecho creciente<sup>6</sup>. El ecosistema digital actual de los medios cuenta con un lugar importante para el pódcasting cultural, y en él el literario: plataformas de audiolibro (Storytel, Podimo, Nextory, Audioteka, Audible, Rakuten Kobo, Audiomol, Sonolibro, Biblioteca Electrónica del Instituto Cervantes, eLibros –biblioteca de audiolibros

1. Wheeler, 2012; Erdman y Paun de García, 2015; López López, 2017; Presotto, 2019.

2. Carmona, 2020.

3. García Fernández, 2002.

4. González-Conde, Ortiz-Sobrino y Prieto-González, 2019.

5. Ventín, 2009.

6. Magadán-Díaz y Rivas-García, 2020.

de la Comunidad de Madrid, Literaudio, Audio-Libro), fórmula mixta de pódcast de emisora de radio que son audiolibros (como en la SER, *Un libro, una hora*, de Ser Podcast) o plataformas generales de podcasts (iVoox, Audible, Spotify, Podium Podcast, Cuonda, Sonora, Amazon, Sybel, Podimo, Sonora) en las que se encuentran contenidos literarios.

En este entramado, el teatro aparece en todas las plataformas de audio, tanto profesionales como de prosumidores (consumidores que terminan decidiéndose a producir aquello que consumen). El radioteatro ha pasado en poco tiempo del olvido al renacimiento y a su consumo en plataformas<sup>7</sup>, diferentes de la propia radio<sup>8</sup>. Así, la presencia de Lope, Calderón o Tirso de Molina queda representada en producciones profesionales, recientes o recuperadas, y de aficionados, en formato de audiodrama y, sobre todo, de audiolibros, igualmente de producción profesional y amateur, en España y fuera de ella, en países de habla hispana. Solo en iVoox existen 803 entradas con fragmentos de obras, poemas, biografías o programas completos referidos a Lope y 523 a Calderón<sup>9</sup>. Se encuentra a Lope de Vega adaptado en *El perro del hortelano*, en Radio Nacional de España (2009), que también realizó una lectura dramatizada inclusiva en colaboración con la ONCE<sup>10</sup> en 2021, y Radio Nacional Colombia (2018), que sumó en el mismo año una versión de *La estrella de Sevilla*. *La dama boba* fue interpretada por el *Teatro del aire* en 1962, en la Cadena SER, versión recuperada en Podium Podcast recientemente y existen fragmentos en el programa *Ser o no ser* (2016)<sup>11</sup>. Entre los audiolibros de Spotify figuran múltiples versiones de *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna* y *La estrella de Sevilla*. En Audible se encuentran tres versiones de *Fuenteovejuna*, dos de *El caballero de Olmedo*, *El perro del hortelano* y *La dama boba*. Storytel versiona *La dama boba*, *El perro del hortelano* y *Fuenteovejuna*.

### FUNDAMENTOS TEÓRICOS

En estas coordenadas, el abordaje de una investigación analítica sobre adaptación de teatro clásico a relato sonoro debe fundamentarse en los distintos códigos, sonoros y no sonoros, del lenguaje dramático, en la línea de la semiología teatral, para no olvidar que el teatro contiene literatura dramática pero también texto espectacular, con cuatro elementos que existen de igual modo en el lenguaje sonoro/radiofónico: las funciones de la palabra, los efectos, la música o el silencio se multiplican tanto en un texto que únicamente dispone de ellos para expresarse, como son los audiolibros o el audiodrama, como en los textos que además cuentan con visualidad, como sucede con el teatro. Si bien en ese texto original solo hay palabras, en el texto sonoro de destino la palabra puede incluso no ser el signo más im-

7. López Villafranca y Olmedo Salazar, 2020.

8. Es más adecuado, por tanto, renombrarlo ya como audioteatro o audiodrama, que no radioteatro.

9. De Shakespeare hay 26.078 entradas.

10. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/audios/especiales-rne/rne-lectura-inclusiva-radiofonica-once-perro-del-hortelano/5825913/>.

11. Disponible en: [https://cadenaser.com/programa/2016/07/22/ser\\_o\\_no\\_ser/1469180932\\_417474.html](https://cadenaser.com/programa/2016/07/22/ser_o_no_ser/1469180932_417474.html).

portante. La palabra es acción en la ficción sonora<sup>12</sup>, pero también subraya que eso se consigue no solo por el contenido semántico de la misma, sino por las técnicas actorales y de locución, es decir, por lo que tienen de sonido, al mismo nivel que los efectos o la música. Si bien, dentro de las funciones del sonido, existe también la función narrativa, sobre la que «puede sustituir a la palabra, al evocar una situación, un hecho, una persona o un lugar... puesto que hay sonidos que no podrían explicarse ni reproducirse por medio de palabras. Son los que representan emociones, sentimientos, etc.»<sup>13</sup>.

Siendo así, la tarea de adaptación no es pequeña. Se ha escrito mucho sobre la adaptación de obras literarias a cinematográficas, sin embargo, casi nada sobre la adaptación sonora<sup>14</sup>. Para alcanzarla, es de indudable interés partir de la fundamentación teórica referida al fonotexto<sup>15</sup>, entendido como contenido sonoro o evocador de sonido en las obras escritas. En el caso teatral, el fonotexto puede aparecer en el texto secundario (acotaciones y didascalias), pero una adaptación sonora debe estar atenta al texto principal, que se contiene en los diálogos, monólogos o apartes, en definitiva, a la palabra, más allá de lo dicho, de la sonoridad de la propia palabra, su semántica o su dicción, susceptible de ser convertido luego en sonido real y no sonido: el silencio. En este sentido existen trabajos sobre la sonosfera en autores áureos. En concreto sobre Lope de Vega, el caso que nos ocupa, se insiste en la voluntariedad de Lope en elevar la presencia de lo sonoro (la métrica) y la música en sus obras, frente a la moda coetánea de lo puramente visual en el teatro<sup>16</sup>, lo que permite incluso versiones musicales, como el telefilm soviético *Sobaka na sene* (*El perro en el heno*, Yan Frid, 1978). De igual modo, existen estudios sobre el sonido y el afecto en Lope, a propósito del uso de asonancias para connotar negatividad<sup>17</sup>, dando un nivel importante a la estructura sonora del propio verso, en la forma, más allá de la historia dramática y las sugerencias sonoras derivadas del diálogo.

Esa importancia del sonido en el texto fuente en la adaptación sonora debe conservarse y ampliarse, más aún, teniendo en cuenta que como género sonoro de ficción, el teatro radiofónico no cuenta con el apoyo de narrador<sup>18</sup>. El drama sonoro constituye una audición directa total, reservándose para el relato la presencia de narrador y, por tanto, de un ente enunciador mediador entre lo dramático (la mostración sonora) y lo narrativo. «Un drama radiofónico debe, en cualquier forma de audiodrama, en la medida de lo posible, dar a la audiencia, al público, la sensación de que asiste a los hechos que se refieren. Se debería procurar, en consecuencia, prescindir del narrador, quitar ese intermediario en un papel que solo al receptor le

12. Melgosa, 2011, p. 402.

13. González Conde, Ortiz Sobrino y Prieto-González, 2019, p. 70.

14. Barea, 2000.

15. Stewart, 1990.

16. Gilabert, 2021.

17. Kroll, 2021.

18. Guarinos, 1999.

corresponde»<sup>19</sup>. Y no es tan fácil al parecer, puesto que algunos estudios sobre la ficción en la radio española en los últimos años detectan solo un 6.3% de ausencia de narrador<sup>20</sup>.

La sonificación<sup>21</sup> en la adaptación teatral cuenta con un elemento perturbador: el espacio, algo que en la sonosfera solo puede ser sugerido, nunca visualizado. Este elemento teatral es fundamental en cualquier puesta en escena, pero también lo es encontrarlo como espacio referido o descrito en la obra original. En el caso de las adaptaciones a ficción sonora lo es mucho más, pues la construcción de un espacio sonoro es más dificultosa solo con sonido, si lo comparamos con el espacio audiovisual completo (con imágenes visuales y auditivas). En *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996), la construcción espacial audiovisual puede servir hasta para recortar diálogos explicativos o descriptivos<sup>22</sup>, pero en la comedia áurea la construcción espacial puede estar denotada, más allá del diálogo, a través de acotaciones, cambio de vestuario, objetos o, sencillamente, salida y entrada de personajes. Esta forma sintética no es válida para la ficción sonora, que pone a pleno rendimiento sus cuatro elementos no solo para crear lugares y ambientes, también para construir espacio a través del tratamiento técnico que sugiera dimensiones espaciales, cercanía/lejanía o plenitud/vacío de un lugar, así como tipos de planos para proporcionar profundidad o movimientos de personajes (*travelling* de seguimiento, paso de plano de fondo a primer plano, reverberaciones, ecos, primeros y segundos términos de cercanía o planos de fondo).

En el espacio teatral el espectador está mucho menos dirigido, frente al espacio creado por efectos, música, sonidos, efectos técnicos, con los que el oyente debe construir la ideoescena (representación espacial mental que cada oyente genera), igual de dirigido que en el espacio cinematográfico<sup>23</sup>. Y es mucho menor el número de espacios y lugares en el acto de audición con respecto al acto de asistencia a una representación, tomando por ejemplo la diferencia entre lugar teatral, que se divide en espacio escenográfico (área de actuación –que a su vez se despliega en espacio dramático y espacio escénico– y área del público), y fuera de la sala<sup>24</sup>. En el acto de la audición solo hay (de forma conocida) espacio dramático frente a espacio del oyente (sea cual sea). No hay diferencias en radiodrama entre espacio dramático y espacio escénico, salvo que se dé en puesta en abismo la intencionalidad de hacer que la historia que se representa está en un corral de comedias, por ejemplo, caso que efectivamente se ve, o en el caso de los audiolibros donde lo que se hace es leer la obra original, sin intervenciones sonoras ulteriores, lo que permite al oyente generar una ideoescena mental de páginas de un libro y de imagen de un escenario. En especial en el teatro de los Siglos de Oro, la decoración verbal es uno de los elementos de mayor consideración, todas aquellas referencias que,

19. Ortiz Sobrino y Volpini, 2017.

20. Marchán y Galletero-Campos, 2022.

21. Faste y Faste, 2012; Chalkho, 2014.

22. Garrot Zambrana, 2019.

23. Pérez Bowie, 2017.

24. Abuín, 2017.

dentro del espacio dramático, aluden a lugares con notas de *atrezzo*, proxémica y kinesia puestas en boca de los personajes, en tanto que «la puesta en escena no les preocupa en absoluto. Así pues, la buena fe del que se aproxima a un texto clásico le lleva a imaginar las selvas más abigarradas y los jardines más espléndidos que Calderón, Rojas o cualquier otro describen en boca de los protagonistas al igual que hacían los espectadores del xvii cuyo tablado mostraba la cruda realidad de cuatro matojos repartidos a conciencia (o no), un simple lienzo pintado de fondo o una sola vela, símbolo de la más oscura noche en el más soleado Madrid de las cinco de la tarde»<sup>25</sup>. Lo mismo sucede con el tiempo. Marcar acciones paralelas con efectos, distinguir distintos tiempos sin especificarlo, por el tipo de música o efectos o por la opacidad o brillantez de los sonidos seleccionados para cada época, contribuyen a la comprensión espacial como refuerzo de la palabra.

### DISEÑO METODOLÓGICO

El corpus seleccionado para este análisis comparativo está conformado por *La dama boba* de Lope de Vega (1613)<sup>26</sup>, su adaptación en el espacio *Teatros del Aire* (2x5), de Podium Podcast<sup>27</sup>, cuya emisión original se produjo en la Cadena SER, Radio Madrid, en 1962, bajo la dirección de Luis Durán, con interpretación de Pedro Pablo Ayuso y Matilde Conesa, y el audiolibro de Audible y Storytel<sup>28</sup> (Sonolibros, 2020) por considerarlo, de entre los de lectura y lectura dramatizada, el de mayor calidad técnica. Se selecciona esta pieza por ser una de las pocas obras de Lope que cuenta con adaptación sonora profesional tanto en audiolibro como en podcast. Por otro lado, se trata de una comedia del subgénero urbano<sup>29</sup>, contenedora de interesantes cuestiones espaciales y fonotextuales<sup>30</sup>, espacialmente interesante puesto que transcurre en Madrid, con espacios y lugares conocidos por el público<sup>31</sup> de la que se ha hablado sobre todo de los contenidos, de la historia, el género, el amor, la mujer representada, pero también sobre su alto nivel de economía de la representación<sup>32</sup>, siendo una obra cargada de equívocos en los diálogos, rápidos y muy apegados a la cultura popular del momento, así como las referencias musicales<sup>33</sup>. Todo lo cual hace de ella un texto completo y complejo para anclar una

25. Julio, 2011, p. 34.

26. Se maneja la edición de Zamora Vicente, 1946, próxima a la fecha de producción del radioteatro y seguida literalmente por el audiolibro.

27. Disponible en: <https://www.podiumpodcast.com/podcasts/teatros-del-aire-podium-os/episodio/3078899/>.

28. Disponible en: [https://www.audible.es/pd/La-dama-boba-Audiolibro/B085CKFTXV?qid=1665424946&sr=1--2&ref=a\\_search\\_c3\\_lProduct\\_1\\_2&pf\\_rd\\_p=edc39886--a4e3-4991-8ce5-ffa92157a44&pf\\_rd\\_r=4FMKWATJSDY8KEGG8DAJ](https://www.audible.es/pd/La-dama-boba-Audiolibro/B085CKFTXV?qid=1665424946&sr=1--2&ref=a_search_c3_lProduct_1_2&pf_rd_p=edc39886--a4e3-4991-8ce5-ffa92157a44&pf_rd_r=4FMKWATJSDY8KEGG8DAJ) o en <https://www.storytel.com/es/es/books/la-dama-boba-dramatizado-169490>. Web de la empresa productora: <https://www.sonolibro.com/audiolibros/lope-de-vega-el-fenix-de-los-ingenios/la-dama-boba>.

29. Oliva, 1996; Burgos Segarra, 2020.

30. Rubiera, 2005; Doménech, 2017.

31. Doménech, 2020.

32. Bass, 2006.

33. Porras, 2013.

metodología de análisis de adaptación teatro/audiodrama. Cuenta con versiones en cine y televisión, como la película de Manuel Iborra (2006), los *Estudio 1* (RTVE) de Alberto González Vergel (1969)<sup>34</sup> y de Cayetano Luca de Tena (1980)<sup>35</sup>, además de dos adaptaciones extranjeras: una portuguesa de Pedro Bom (1960) y otra yugoslava de Ernst Ginsberg (1961)<sup>36</sup>. Ello la sitúa entre las cinco obras más adaptadas de Lope, junto a *El perro del hortelano*, *Fuenteovejuna*, *La discreta enamorada* y *Peribáñez*.

Los objetivos de abordaje son los de establecer qué mecanismos lingüísticos y dramáticos se ponen en funcionamiento en el proceso de adaptación desde la literatura dramática de hondo arraigo escénico hasta el producto sonoro en dos versiones que suponen dos grados diferentes de adaptación: el que trasvasa de forma completa y el que mantiene la esencia del texto fuente, bien como libro, bien como texto de representación. Para ello, se ha diseñado una plantilla de análisis basada en las teorías de la adaptación audiovisual en general<sup>37</sup> y en la remediación (representación de un medio en otro) y transgenerización (desplazamiento e hibridación de características de un género en otro) aplicadas a la adaptación teatral al cine<sup>38</sup> y en la transcodificación de teatro a sonido<sup>39</sup>, es decir, la transformación de los códigos de un mensaje a otros pertenecientes a otro medio y modo de expresión. Dadas las naturalezas multicódigos diferentes de ambos medios, para elaborar la plantilla (Tabla 1) se ha optado por el análisis multimodal, que recoge e interpreta el proceso de transmediación, que implica algún grado de transformación<sup>40</sup>. Y es evidente que la naturaleza solo sonora del audiodrama y el audiolibro debe provocar en su adaptación un cambio sensorial en cascada para poder contener todo el componente visual de una obra dramática (de forma explícita o sugerida).

Tabla 1. Plantilla de análisis de correspondencias, adiciones, supresiones y recursos sonoros

		Obra original	Radioteatro	Audiolibro
Estructura dramática (orden, duración, signos de puntuación)	Actos			
	Secuencias			
	Escenas			
	Composición diegética			

34. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/la-dama-boba/3984979/>.

35. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/la-dama-boba/5652054/>.

36. Ambas referidas por Carmona, 2020.

37. Sánchez Noriega, 2000.

38. Pérez Bowie, 2004, 2017 y 2019; Abuín, 2012.

39. Smith, 2003.

40. Elleström, 2017.

Maquinaria enunciativa (número y método de instauración)	Narrador			
	Personajes			
	Otras instancias (naturaleza)			
Composición temporal (número y técnica de transición)				
Composición espacial (número y técnica de transición)				
Sonoridad (presencia y funciones espacio-temporales, descriptivas, argumentales, expresivas, conativas...)	Didascalias y acotaciones			
	Diálogos			
	Efectos			
	Música			
Silencio				
Duración				

Fuente: elaboración propia

### ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS COMPARADAS

Siguiendo el orden de la plantilla de análisis, las estructuras de los tres textos muestran en primer lugar escasa diferencia en cuanto a duración. La obra de Lope contiene 3184 versos, repartidos en tres actos de 19, 24 y 27 escenas respectivamente, que se traducen en 90 minutos en el radioteatro y 108 en el audiolibro, que es una lectura dramatizada, no lectura a una voz como sucede en audiolibros de relatos. Las diversas duraciones están relacionadas con las correspondencias, supresiones y adiciones que se realizan sobre la pieza teatral. El siguiente cuadro muestra las estructuras encontradas (Tabla 2).

Tabla 2. Estructuras dramáticas de la pieza teatral, radioteatro y audiolibro

	Texto dramático	Radioteatro		Audiolibro	
ACTO I	19 escenas	Secuencia 1	3 escenas	Secuencias 1-14	19 escenas (escenas 2 y 3 en secuencia 2; escenas 5, 6 y 7 en secuencia 3)
		Secuencia 2	4 escenas		
		Secuencia 3	7 escenas		

ACTO II	24 escenas	Secuencia 4	6 escenas	Secuencias 15-24	24 escenas (Escenas 3, 4, 5 y 6 en secuencia 4; escenas 10 y 11 en 6; escenas 21, 22, 23 y 24 en 10)
		Secuencia 5	3 escenas		
		Secuencia 6	5 escenas		
ACTO III	27 escenas	Secuencia 7	4 escenas	Secuencia 25	2 escenas
		Secuencia 8	11 escenas	Secuencia 27	8 escenas
		Secuencia 9	3 escenas	Secuencia 28	5 escenas
		Secuencia 10	5 escenas	Secuencia 29	10 escenas
				Secuencia 30	2 escenas

Fuente: elaboración propia

En el audiodrama se producen supresiones importantes en el acto I, como la eliminación completa de la escena IV entre Octavio y Miseno, personaje que desaparece hasta la escena XXV. En el segundo sucede con las escenas XII y XIII, las del duelo entre Liseo y Florencio en el campo y la llegada de Octavio y Turín, y con las escenas XXI a XXIV, de modo que el acto concluye en la escena XX, eliminando de la peripecia todo el engaño fraguado por los dos galanes al repartirse y planear un cambio de damas para sus bodas, y restando también la salida espacial hacia el campo desde la casa de Octavio donde permanece toda la acción, a excepción de la escena de la posada en el comienzo de la obra. El acto tercero, por su parte, ve desaparecer la incursión musical de las escenas V y VI.

En los tres actos del audiodrama se eliminan por economía dramática gran parte de los diálogos literarios que no aportan avance en la intriga, como por ejemplo, casi la mitad de la escena I o todo el parlamento de Clara en la escena VIII, la del parto de la gata, la conversación entre Nise, Duardo y Feniso de la escena IX (e igual sucede entre ellos en las escenas II y III del segundo acto) o la de Laurencio en la escena XII del primer acto. En el segundo, se suprimen por el mismo motivo grandes parlamentos en la escena VIII entre Clara y Finea. En el tercero sucede lo mismo en la escena X, que queda reducida a menos de la mitad, como las XXI, XXII y XXIII, con eliminación de datos importantes de temporalidad, además de la XXVI, en la que se reducen casi todos los parlamentos y se crean otros nuevos más sintéticos y aclaratorios entre Octavio y Nise, con una intervención cada uno para situar el fin del enredo.

Esta adaptación elimina un total de 1214 versos (382 en el primer acto, 472 en el segundo acto y 360 en el tercero). Teniendo en cuenta que el reparto de versos por acto en la pieza original es de 1026, 970 y 1152 respectivamente, la eliminación mayor se ha producido sobre el acto más corto, prescindiendo de lo accesorio, por

ser excesivamente literario, pero también elementos que afectan a la trama como la presencia del amigo de Octavio o el enredo del duelo, con implicaciones en la reducción de espacios de acción, eliminando el espacio exterior del campo.

Solo en dos ocasiones se cambia el parlamento de personaje para poder eliminar el parlamento de otro y solo en una se añade parlamento brevemente para poder eliminar un diálogo entre varios, añadiendo 4 versos nuevos que sustituyan a los 50 eliminados (vv. 3026 a 3076).

El audiolibro respeta la estructura dramática y el texto al completo, sin supresiones de versos ni de escenas. No obstante, presenta una confusión de terminología en el desarrollo, en tanto que indica con una voz neutra los comienzos y finales de escenas que no se corresponden con las escenas realmente, ni con las originales ni con el concepto de escena entendido como entrada y salida de personajes. Las secuencias en este texto se corresponden con escenas únicas, marcadas por la aparición del narrador y otros signos de puntuación como el silencio y el acompañamiento musical coincidiendo con la entrada del narrador explicador y la salida del mismo, marcando el paso del discurso indirecto al directo de personajes.

Al mantener el texto íntegro, aparecen todas las escenas de los actos, notándose que en el tercer acto las incursiones del narrador que separan las secuencias son mucho menores que en actos anteriores, lo que acrecienta el ritmo y lo vuelve precipitado conforme el nudo llega a su clímax y resuelve en el rápido desenlace, adquiriendo una velocidad dramática superior a la presentada por la pieza de radioteatro.

#### RECURSOS ENUNCIATIVOS Y FOCALIZADORES

Como es habitual en el teatro, *La dama boba* no presenta signos de narrador. No obstante, el radioteatro cuenta con un narrador anfitrión, una voz institucional que enmarca la adaptación tanto al principio como al final. Su acción se reduce a presentar, como voz institucional de la Cadena SER, la pieza que se va a representar, informando sobre la entidad de homenaje que constituye (V centenario del nacimiento de Lope). Presentada la efeméride y el contenido fundamental de la obra, dicha voz no aparece hasta el final, en el que recuerda de nuevo tal circunstancia y procede a proferir los créditos de dirección, guion e interpretación.

El resto de la adaptación está soportada por los personajes, pero en ellos existen también cuestiones de enunciación, en concreto de focalización, de interés. Se trata de los apartes. Tan naturales en teatro y fácilmente reproducibles en un relato audiovisual completo (a través de la mirada a cámara, por ejemplo, o del monólogo interior), el aparte en un texto sonoro resulta de difícil comprensión por parte del oyente, quien debe percatarse de ello ayudado por los recursos técnicos o de interpretación actoral, más allá de la propia competencia como espectador de teatro. En este caso, los apartes de la adaptación de la SER se resuelven bajando el tono de voz, es decir, a través de la interpretación y no con recursos técnicos. Así

se hace y no en todas las ocasiones, resultando, por tanto, que un buen número de esos apartes se pierde en su intención, se confunde con parlamentos normales sin la privacidad y complicidad que el aparte otorga entre personaje y oyente.

El audiolibro analizado, por su parte, añade dos tipos diferentes de funciones, aun con la misma voz, y, por tanto, dos narradores distintos. El primero de ellos es la voz institucional que presenta el producto sonoro y hace que lee. Y así indica el título, el autor, los actos y las (falsas) escenas. Es un narrador situacional, contextualizador, pero, además de ello, se coloca como elemento sintáctico, signo de puntuación, como narrador omnisciente que remata la información de la escena terminada y da paso a colocar la siguiente secuencia. En ese sentido, es un narrador imprescindible para que todo tipo de público (sobre todo el no iniciado en teatro clásico o no familiarizado con el castellano de otras épocas) pueda entender e incluso localizar cuántos personajes van a intervenir en la siguiente secuencia, salvando las dificultades que la producción pueda tener por parecidos en los colores de las voces de los intérpretes, dónde va a suceder la acción o en qué momento, sirviendo de localizador cronotópico. Algunos ejemplos pueden dar muestra de ello.

Narrador: «Vemos en escena a Liseo, caballero, y a Turín, su lacayo, que yendo de camino hacia Madrid, acaban de llegar a una posada en la villa de Illescas» (min. 1.36).

Lo que en la obra original queda escrito como

[Portal de una posada en Illescas. LISEO, caballero, y TURÍN, lacayo; los dos de camino] (p. 37).

Esta intervención del narrador, no solo sitúa, también deja patente el hecho escénico, en tanto que indica «en escena», con lo que el oyente no solo representa en su ideoescena la situación, también la localización espacial en un local de teatro, en un escenario, lo que añade a la historia en sí, su representación. Esta cuestión no se da en la versión de radioteatro, donde el dispositivo teatral queda anulado y se entra directamente en la historia. Por el contrario, mientras en esta última la esencia teatral de discurso directo se mantiene, en la versión audiolibro dramatizado, el género no es el del teatro, sino el del relato, ya que la incursión de un narrador automáticamente convierte el teatro sonoro en relato sonoro, perdiendo la esencia dramática teatral original. A pesar de ello, es un narrador muy escueto, que no proporciona datos de vestuario, proxémica o kinesia. Como ejemplo de resumen y adelantamiento puede servir este:

Narrador: «Mientras Liseo intentaba digerir las informaciones sobre Finea que acababa de recibir, el noble padre de Nise y Finea, Octavio, en su palacio de Madrid, departía con su amigo Miseno» (min. 7.17).

Con tan solo una frase, el narrador aclara la confusión de Liseo pero también el parentesco de Octavio con las dos damas, que las dos damas son hermanas, que viven y están en Madrid en un palacio, lo que indica su condición social, y que además tiene y está con un amigo llamado Miseno. De este modo, toda la infor-

mación, en extremo sintética, que en la obra se resume como «Escena IV [*Sala en casa de OTAVIO en Madrid*] [*Salgan OTAVIO, viejo, y MISENO*]» (p. 45), proporciona más datos al oyente.

Otros ejemplos alcanzan cotas mucho más altas. En la obra original puede leerse, en la presentación de los amigos de Laurencio: «ESCENA X. [*DUARDO, FENISO, LAURENCIO, caballeros. Dichas*]» (p. 58), mientras en el audiolibro se dice así:

Narrador: «Escena tercera. Tres caballeros vinieron a cortejar a la bella Nise, la fama de su hermosura y el lustre de su apellido, sin que les importara que su dote fuera menos que la de su hermana. Los nombres de estos galanes eran Duardo, Feniso y Laurencio. De los tres era Laurencio a quien Nise prefería. Veamos cómo los tres se dirigen a ella y cómo Nise los recibe en la entrada de su casa» (min. 18.20).

En esta ocasión se presenta a personajes, su estereotipo, sus nombres, sus intenciones y además una localización espacial. No es cualquier punto de la casa, es la puerta. En otras ocasiones, se explicitan incluso estados de ánimo, no aparecidos ni en el texto ni en la adaptación de radiodrama, siendo un refuerzo de la interpretación actoral que luego se constata:

Narrador: «Y salieron Finea y Clara muy contentas a visitar a la gata recién parida» (min. 17.55).

Es de notar que el narrador no usa verso, pero sí describe en un estilo no actual, intentando la imitación de la forma literaria de la época, en una simulación fácilmente aceptable por parte del oyente, ya que no desentona.

## ESPACIOS Y TIEMPOS

*La dama boba* representa un espacio principal, el de la casa de Octavio (además del introductorio de la posada y el campo de la escena de duelo), y dos tiempos, acciones separadas por un mes (entre el primer y el segundo acto). Las indicaciones espaciales en el texto fuente son mínimas. No explicita, salvo raras excepciones, los cambios en el interior de la casa de Octavio (salvo la escena de sala con jardín de la escena primera del segundo acto), y dentro del mismo lugar de la escena, los correspondientes movimientos de los actores, como sucede en la escena donde Laurencio y Pedro se esconden y Finea se vuelve a boba de nuevo (acto tercero, escena X). Pero además de algunas muy notorias, existen otras tantas escenas en las que hay personajes conversando apartados de otros personajes, lo que el espectador podría entender por la distribución de los actores en escena. Estas últimas son las cuestiones espaciales que más problemas producen a la hora de sonorizar en radioteatro o en audiolibro.

El radioteatro soluciona estas cuestiones de manera distinta al audiolibro al no tener narrador. Los cambios de espacios son resueltos solo con efectos de sonido o por el propio diálogo de la obra original, por lo que la indefinición temporal es alta en esta producción estando el oyente perdido en la localización espacial casi todo

el tiempo. El movimiento espacial de personajes, sin embargo, resulta más rico. Siempre con la misma técnica, en las transiciones entre escenas en cuestiones de proxémica, cuando un personaje va a desaparecer o se incorpora a una escena, se recurre al alejamiento o acercamiento de voz, pasando de primer plano a plano medio o de fondo, hasta que resuelve, o al revés, para indicar la lejanía y desaparición o aparición del personaje, sin acompañamiento de efecto de pasos. Tan solo en una ocasión se produce una situación técnica más compleja, en la que se mantiene en plano medio la conversación entre Finea, Laurencio y Pedro (que están alejados) y en primer plano la de Nise con Celia en primer plano, en la escena XIII del tercer acto, dando a entender que Nise y Celia se sitúan en primer término escénico, mientras que los otros tres personajes están en segundo término, generando unas distancias y espacios complejos. En otras ocasiones, la distancia espacial entre personajes alejados dentro del mismo lugar se plantea como espacio sonoro complejo donde unos personajes se oyen en primer plano, mientras otros se oyen en plano de fondo como en la secuencia del escondite. No obstante, resulta mejor conseguido el efecto, gracias a la técnica, por el sonido estereofónico, en el audiolibro, donde unos personajes se oyen por el oído derecho y otros por el izquierdo.

Los cambios espaciales en el audiolibro están sustentados solo por las intervenciones del narrador, que completan la indefinición de la obra original. Los movimientos de los actores no están marcados por distancias de planos sonoros, con lo que resulta plano en ese sentido, salvo por la interpretación actoral que en algunos momentos declaman con menor volumen, como si susurraran, indicando que hay más personajes en escena, alejados unos de otros con poca distancia.

En cuanto al tiempo, además de las referencias en los parlamentos, las adaptaciones ofrecen poca manipulación. Más allá del diálogo, la evolución temporal viene marcada por los signos de puntuación entre secuencias de elipsis temporales no definidas como transiciones musicales. Junto al tiempo, el ritmo, la aceleración de acciones, se manifiesta en el audiolibro, en la no incursión del narrador en el tercer acto, evitando la desaceleración temporal en un punto justo de aumento del ritmo dramático de comedia que provoca la resolución rápida y breve del desenlace.

### SONORIDAD

Todas las cuestiones anteriores implican sonoridad, no obstante, este epígrafe tiene que ver con el fonotexto, más allá de la sonoridad métrica y fonética de la textualidad lopesca. En este sentido, la obra adaptada reporta muy pocas alusiones a lo sonoro: ninguna en referencia a la interpretación actoral en lo que respecta a tono de voz, a emociones que deriven en gritos, asombros, susurros, salvo las exclamaciones y algunas referencias en los diálogos, como la que sucede cuando Finea limpia la boca a Liseo (acto I, escena XVIII, vv. 965 y ss.) o cuando da a leer la carta quemada a Octavio (acto II, escena IX, v. 1503); alguna en apariciones de elementos que deben moverse y que, en consecuencia, generen ruidos (efectos luego en las adaptaciones), como el mover de sillas a la llegada de Liseo (acto I, escena XVII, v. 907); muchas en acotaciones, sugeridas por el acto de entrada y

salida de personajes, si bien solo en una ocasión en referencia explícita de objetos susceptibles de sonar: «[*Entren con agua, toalla, salva y una caja*]» (acto I, escena XVIII, vv. 961 y 962). La propia entrada de los músicos y la escena cantada, aun sin referencias explícitas, sugiere alboroto y murmullos de los intérpretes y sonido de instrumentos antes de empezar la pieza (acto III, escena VI, vv. 2207 y ss.). Y de igual modo la escena que transcurre entre la sala y el jardín (acto II, escena I) y la del duelo en el campo (acto II, escena III) remiten a sugerencias sonoras de espacio natural abierto.

La adaptación de radioteatro, lejos de usar con profusión los efectos esperados, se muestra austera en su uso. Utiliza la música solo como signo de puntuación entre escenas, para marcar aquellas que tienen una distancia temporal o con valor de impás dramático o reflexivo, siendo piezas musicales de la época y ayudando con ello a la localización temporal de la historia, y para separar fundamentalmente los actos, con más duración musical, alrededor de 10 segundos. Justo en la mitad del radioteatro (min. 45) se produce un uso muy prolongado de música sin ser un cambio de acto, muy probablemente pensado para la incursión publicitaria en emisión en directo en la mitad del programa. Recurre también a ráfagas musicales de un segundo como separación en el interior de escenas, después de parlamentos importantes o marcando el inicio de un aparte. No se puede olvidar la merma que supone la eliminación completa de la escena de los músicos.

La declamación actoral es fundamental en la construcción espacial, ya que hablan en tono bajo o susurran en los apartes, sin ningún otro tipo de efecto técnico y en ellos recae la responsabilidad de la sensación de movimiento o cambio de posición en el espacio, en tanto que en lugar de la utilización del efecto de pasos se recurre al plano de fondo que pasa a plano medio y primer plano de las voces, acercándose o alejándose del micrófono y dando la sensación de alejamiento o cercanía. Es este el recurso que siempre se emplea, reduciendo la utilización los efectos, como ocurre también la ambientación, en el decorado sonoro. Nada induce a pensar si es un espacio lleno o vacío. Tan solo en una ocasión se inserta efecto de trote de caballos, en la escena de la posada (acto I, escena I, min. 8.05), y movimiento de un mueble, cuando se esconde Laurencio (acto III, escena XII, min. 66.43), más el efecto de pájaros en plano de fondo, para sugerir exterior (acto II, escena II, bajo el diálogo de Nise que se refiere al jardín y envía a Duardo y Feniso a cortar flores, min. 33 y ss.) y pasan sin notarse la escena de la carta o la acción del vaso de agua, resultando una obra pobre en construcción espacial por escasez de efectos. Sin embargo, huye del silencio, desaparecido por completo.

Por su parte, el audiolibro, inusualmente, ya que no es habitual en este tipo de género sonoro, tanto la música como los efectos y el silencio funcionan a pleno rendimiento y continuamente. La música, también como marcador cronotópico, sirve de signo de puntuación, ya que acompaña permanentemente las apariciones del narrador en plano de fondo y resolviendo en cuanto entran las voces de los personajes. Estas, por su parte, conllevan unos colores vocales mucho mejor definidos que en la adaptación del audiodrama, pues están mejor diferenciados para no confundir personajes y son voces más acordes con las edades y condiciones

representadas: señores y criados, jóvenes y mayores, frente al estilo engolado y poco diferenciado del radioteatro, que hace que las jóvenes damas casaderas tengan voces de mujeres maduras y las de los caballeros sean casi iguales, tanto de los maduros como de los jóvenes, igual los señores que los criados. Los apartes, no obstante, solo están caracterizados por la bajada en el tono de voz. Además, los parlamentos están grabados en estéreo, con lo que un personaje se oye por un oído y el siguiente por otro de forma alterna, de lo que se deduce que la producción está pensada para ser oída con auriculares y dar el efecto de envolvimiento para el oyente.

Los silencios aparecen entre parlamentos, marcando pausas reflexivas, y los efectos son constantes. Las entradas y salidas de personajes están siempre precedidas o sucedidas por pasos sobre gravilla, lo que da sensación de amplitud espacial y haciendo variar el ambiente original de la obra adaptada, pues son siempre así, lo que sugiere que toda la acción dramática se desarrolla en exteriores. Este hecho viene reforzado porque el efecto de trinar de pájaros es continuo también. Galopes de caballos, hoja de papel de la carta, muebles que se corren, murmullos de fondo de otros personajes, la entrada de los músicos, sus instrumentos y la canción, el chocar de vasos de agua, el sonido del acero al desenvainar la espada son efectos que se suceden y que amueblan la escena continuamente, dando indicaciones de espacialidad y de movimiento.

### CONCLUSIONES

En definitiva, las dos obras sonoras analizadas presentan dos grados de adaptación diferentes, pudiéndose denominar de grado 1 la de radioteatro y grado 2 la de audiolibro, a pesar de respetar el texto al completo, en tanto que la tarea de remediación y transcodificación al medio sonoro es más alta en todos los sentidos en esta segunda pieza. Bien es cierto que existe una distancia temporal entre ellas muy extensa, casi 60 años, en los que la evolución de la ficción sonora ha sido mucha, entrando en contraste un estilo narrativo más antiguo, más clásico, frente al estilo más articulado, de secuencias más cortas y rápidas.

Aun así, tanto una como otra contienen ventajas. El audiodrama prescinde de buena parte de la obra original para dar agilidad a la acción dramática, sacrificando la belleza de la letra lopesca; el audiolibro mantiene el texto íntegro, pero lo adorna, lo rellena y le da plenitud espaciotemporal. El audiodrama se mantiene como género de radioteatro; el audiolibro convierte la obra original en relato sonoro, sin embargo, el mantenimiento de la introducción leída de cada acto y escena como tales sugiere a través del narrador tanto el acto en sí de la lectura (puesto que un espectador no ve en escena a ningún personaje diciendo «Acto primero, escena tercera», por ejemplo) pero también el del espectáculo teatral, ya que en ocasiones cuenta con expresiones del tipo «*entra en escena*», «*sale corriendo de la escena*»... La adaptación a radioteatro presenta una focalización cero, con ausencia de conducción narradora, como en el teatro, mientras que el audiolibro contiene un narrador heteroextradiegético con focalización omnisciente. Ambas versiones, además,

recurren a la utilización de planos sonoros, lo que proporciona una profundidad espacial y de movimiento, salvando la creación de un espacio plano, unidimensional tan frecuente en muchas producciones ficcionales sonoras.

No obstante, ambas tienen un inconveniente común: el aparte, esa asignatura pendiente tan difícil de resolver en un texto sonoro si se quiere que conserve la finalidad teatral originaria. La complicidad que el aparte contiene entre el personaje y el espectador es compleja en un texto sonoro, en tanto que si se resuelve como monólogo interior se pierde la comunicación con el oyente, siendo imposible la mirada a cámara, como sí se puede en la ficción audiovisual completa. Solo queda la apelación directa al oyente por parte del personaje, implicándolo en la obra. Como afirma Arquero, «desde el punto de vista de la recepción, es muy interesante reflejar los códigos de referencia con los que el espectador va construyendo el soporte referencial de la obra dramática que ve, escucha, siente y piensa en ese instante»<sup>41</sup>. Y aunque se refiere al radioteatro en vivo, bien podría ser aplicable a estas otras obras sonoras de escucha bajo demanda. Así los espectadores/oyentes asisten a un ejercicio de actualización de códigos, los teatrales escénicos y los radiofónicos, además de los literarios en una fusión simultánea.

Hablaba, acertadamente, Pérez Bowie, en referencia a las adaptaciones cinematográficas de teatro clásico, sobre la transgenerización devaluadora, en la que «la intervención sobre el hipotexto se lleva a cabo con el objeto de adecuarlo a los moldes de un género cinematográfico de probado éxito popular, lo que suele traer como consecuencia una simplificación de la trama y una trivialización de los contenidos»<sup>42</sup>. No parece estar sucediendo esto mismo con la adaptación sonora, que trabaja, estudia y transforma en profundidad sus textos, incluidos aquellos que menos intervención realizan (o así ha sido hasta ahora), los audiolibros. Smith<sup>43</sup> contaba que la aparente simplicidad de ambientación y espacios en la obra de Shakespeare animó erróneamente a los productores de la BBC, resultando una tarea más difícil de lo que aparentaba al hacerlo solo con sonido, pero posibilitando un desarrollo inesperado de técnicas de creatividad que han ido en aumento.

Ojalá se dé ese paso, en nuestra ficción sonora, y generen muchos casos, pensando que es cosa boba.

## BIBLIOGRAFÍA

Abuín, Anxo, *El teatro en el cine*, Madrid, Cátedra, 2012.

Abuín, Anxo, «Breve contribución al estudio del espacio teatral», *Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 30, 2017, pp. 17-21.

Arquero, Isabel, «De vuelta a la ficción sonora», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 54, 2015, pp. 155-168.

41. Arquero, 2015, p. 155.

42. Pérez Bowie, 2019, p. 46.

43. Smith, 2003.

- Barea, Pedro, *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro: teatro-radio-teatro, ida y vuelta*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.
- Bass, Laura, «The Economics of Representation in Lope de Vega's *La dama boba*», *Bulletin of Spanish Studies*, 83.6, 2006, pp. 771-787. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820600863857>.
- Burgos Segarra, Gemma, «Aproximación al género de *La dama boba*», en *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 97-110.
- Carmona, Alba, *Las reescrituras filmicas de la comedia nueva. Un siglo en la gran pantalla*, Oxford, Peter Lang, 2020.
- Doménech, Fernando, «Los desvanes de Lope. (El espacio del corral en *La dama boba*)», en *Teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, ed. José Luis Canet Vallés, Marta Haro Cortés, John London y Gabriel Sansano i Belso, Valencia, Universidad de Valencia, 2017, pp. 149-159.
- Doménech, Fernando, «El espacio escénico en *La dama boba*», en *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, 221-236.
- Elleström, Lars, «Transfer of Media Characteristics among Dissimilar Media», *Palabra Clave*, 20.3, 2017, pp. 663-685.
- Erdman, Harley, y Paun de García, Susan, *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, Woodbridge, Tamesis, 2015.
- García Fernández, Emilio, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos, «*El perro del hortelano*: de espacio escénico a espacio cinematográfico», en *El teatro clásico español en el cine*, ed. Marco Presotto, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 153-168.
- Gilabert, Gaston, «El triunfo del oído en el primer teatro mitológico de Lope de Vega», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.2, 2021, pp. 843-854. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.59>.
- González Conde, María Julia, Ortiz Sobrino, Miguel Ángel, y Prieto-González, Hugo, «El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica», *Index.comunicación*, 9.2, 2019, pp. 13-34.
- Guarinos, Virginia, *Géneros ficcionales radiofónicos*, Sevilla, MAD, 1999.
- Julio, Teresa, «A vueltas con la falsa pared: un enigma escénico en *Casarse por vengarse*», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 4, 2011, pp. 32-51.

- Kroll, Simon, «Sonido y afecto en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII, 2021, pp. 203-224.
- López López, Yolanda, *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*, Madrid, Asociación Cultural y Científica Iberoamericana, 2017.
- López Villafranca, Paloma, y Olmedo Salazar, Silvia, *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*, Salamanca, Comunicación Social, 2020.
- Marchán, Enrique, y Galletero-Campos, Belén, «La apuesta por la ficción en Onda Cero (2016-2021)», *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 56, 2022, pp. 106-123.
- Oliva, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y en la comedia palatina», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996, pp. 13-36.
- Ortiz Sobrino, Miguel Ángel, y Volpini, Federico, «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo», *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 17.1, 2017, pp. 13-36.
- Pérez Bowie, José Antonio, «Teatro y cine, un permanente diálogo intermedial», *Arbor*, 699-700, 2004, pp. 573-594.
- Pérez Bowie, José Antonio, «Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico», *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 30, 2017, pp. 22-27.
- Pérez Bowie, José Antonio, «Más allá de la adaptación. El reciclado de materiales temáticos del teatro áureo español en el cine», en *El teatro clásico español en el cine*, ed. Marco Presotto, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 42-61.
- Porras, George Yuri, «Musical References and Conceptions of Harmony in Lope de Vega's *La dama boba*», *Crítica hispánica*, 35.2, 2013, pp. 123-140.
- Presotto, Marco (ed.), *El teatro clásico español en el cine*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, 2019.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Smith, Andrea, «Noise, Narration and Nose-pegs: Adapting Shakespeare for Radio», *Radio Journal*, 22, 2003, pp. 41-58.

- Vega, Lope de, *La dama boba*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral, 2022.
- Ventín, Gemma S., *Máscaras en el aire. El teatro radiofónico como lenguaje de un medio*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Wheeler, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.