
El episodio compostelano de *Los Pazos de Ulloa*, en Emilia Pardo Bazán (1886) y en Gonzalo Suárez (1985)*

The Compostela episode of *Los Pazos de Ulloa*, in Emilia Pardo Bazán (1886) and Gonzalo Suárez (1985)

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ
HERRÁN

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

josemanuel.gonzalez.herran@usc.es
ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-9049-2296>

Recibido: 24-09-19

Aceptado: 28-09-19

Resumen

El artículo estudia cómo la serie de TVE *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez, traslada a la pantalla de la televisión un episodio de la novela homónima de Emilia Pardo Bazán, localizado en Santiago de Compostela, cotejando el texto novelístico (capítulos IX, X, XI, XII y XIII), el capítulo II del guion, y, en la serie, los últimos dieciocho minutos de su capítulo 1º y los primeros veintisiete del capítulo 2º.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, Gonzalo Suárez, *Los Pazos de Ulloa*, novela, serie de televisión, guion.

Abstract

The article studies how the TV series *Los Pazos de Ulloa*, by Gonzalo Suárez, transfers to the television screen an episode of the homonymous novel by Emilia Pardo Bazán, located in Santiago de Compostela, collating the novelistic text (chapters IX, X, XI, XII and XIII), chapter II of the script, and, in the series, the last eighteen minutes of its 1st chapter and the first twenty-seven of the 2nd chapter.

En otros trabajos míos (González Herrán, 2004; 2019; 2020) me he ocupado de la serie de televisión *Los Pazos de Ulloa*, basada en la novela homónima (y su continuación, *La Madre Naturaleza*), de Emilia Pardo Bazán, que Gonzalo Suárez dirigió para TVE y que se estrenó en 1985. En el segundo de ellos –en prensa cuando esto escribo– estudio la relación entre aquellas tres versiones del

* En este número de la revista *Volvoreta*, que pretende “arrojar a Wenceslao Fernández Flórez con el abrigo de sus contemporáneos, pero limitando el círculo a aquellos escritores que, compartiendo su tierra de origen, su paisaje, su tiempo y su cultura, utilizaron, como él, total o parcialmente, la lengua española como vehículo de expresión”, no podía faltar Emilia Pardo Bazán, expresamente mencionada –en primer lugar– entre los nombres sugeridos en aquella convocatoria. Y no solo por la indiscutible relevancia de la escritora coruñesa en las letras españolas, sino también por el decisivo papel que aquella tuvo en la consagración literaria del autor de *Volvoreta*, como integrante del Jurado (con Ortega y Gasset y Pérez de Ayala) que otorgó a esa novela el Premio convocado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 4 de mayo de 1917. Un relato que, como ha escrito Darío Villanueva, “es, en cierto modo, reescritura de *Morriña*, la novela publicada por la Condesa” en 1889. También viene al caso recordar aquí que esa opinión apareció en el monográfico inaugural que esta *Revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema* dedicó al centenario de *Volvoreta*, y que ocupó buena parte de sus páginas a las versiones fílmicas de esa novela. El número 2 ha hecho otro tanto con respecto a *El malvado Carabel*; y la tarea podrá continuar, porque, como es bien sabido, son muchos los relatos de nuestro autor que han pasado de las páginas a la pantalla. Algo en lo que doña Emilia no ha tenido tanta fortuna, ni en cantidad ni en calidad; en todo caso, parece unánime la consideración muy positiva que entre esas versiones audiovisuales ha merecido *Los Pazos de Ulloa* (1985), de Gonzalo Suárez.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, Gonzalo Suárez, *Los Pazos de Ulloa*, novel, TV series, script.

relato: la novela, el guion¹ y lo filmado. Partiendo de los mismos presupuestos, pretendo ampliar aquí el campo del análisis comparativo, centrándome en un episodio que, por su escenario, asunto y personajes, presenta cierta unidad y relativa independencia en la trama argumental; y cuya versión filmada, por otra parte, evidencia una notable originalidad respecto al original novelístico.

Se trata del “episodio compostelano”, que en la novela ocupa los capítulos IX, X, XI, XII y XIII; en el guion, todo el capítulo II, con sus 23 secuencias; en la serie, los últimos dieciocho minutos de su capítulo 1º, y los primeros veintisiete del capítulo 2º. Conviene advertir (como explico en González Herran, 2019) que el reparto de capítulos en la serie presenta una importante diferencia respecto a su guion: los cinco capítulos de este (que su original mecanografiado numera en romanos: I, II, III, IV y V) pasaron a ser cuatro entregas de diferente duración: poco más de una hora el capítulo 1º, y algo menos de una hora, cada uno de los otros (2º, 3º y 4º).

Su contenido argumental lo resume así Ermitas Penas en la “Lectura crítica” del Prólogo a su edición crítica:

Los capítulos (...) se sitúan en Compostela. En el IX son presentados las primas, su padre y el ambiente de la casa. El X se centra en la vida santiaguesa de Moscoso y en sus conversaciones nocturnas con Julián. Le pregunta con insistencia por Rita, la mayor de las hermanas, que le atrae poderosamente, pero nada dirá el sacerdote de sus desenvolturas, oídas a su madre. En el capítulo XI, después de la limpieza del desván, la actitud recatadísima de Nucha –que contrasta con la de Rita–, las declaraciones de un contertulio del casino sobre ésta, las preferencias del curita y el que la bizca muchacha fuese la heredera de su madrina orensana llevarán a don Pedro a pedir a su tío la mano de Marcelina (...) La atmósfera alegre de esos capítulos se va tiñendo de oscuros presagios por las discusiones entre las

¹ Firmado por Manuel Gutiérrez Aragón, Carmen Rico-Godoy y Gonzalo Suárez: en ese mismo artículo además de sus circunstancias y características, explico cómo localicé un ejemplar mecanografiado en el Archivo de la Real Academia Galega, en A Coruña, con cuyo permiso –que agradezco– lo he consultado y citaré aquí (indicando, tras la abreviatura g, la página correspondiente de su capítulo II).

hermanas, tras la decisión del primo, la reacción de la primogénita, la fúnebre boda y los preliminares de esa noche. La transición con que se abre el capítulo siguiente –el XII– e inicial del segundo tomo, en que no se retoman esos hechos, además de provocar intriga plantea el regreso de Julián a los Pazos para preparar la llegada del nuevo matrimonio. A pesar de los buenos augurios, se da cuenta de que todo es pura apariencias, porque, en realidad, nada ha cambiado en la casona. Al mismo tiempo estalla la Revolución de septiembre de 1868. Se incrementa la tensión cuando, en el capítulo XIII, don Pedro decide volver a su “huronería”. Varias causas influyen en ello, desde los enfrentamientos políticos con su suegro, la envidia por una casa ordenada y de prosapia en la que se siente ajeno, hasta su complejo de inculto en el ambiente intelectual del casino o la inadaptación, en suma, a la vida ciudadana. (Penas, 2000, xlv-xlv)

La extensión de la cita precedente se justifica porque ese resumen argumental, tan preciso, nos ayudará a analizar el tratamiento audiovisual del episodio, sin necesidad de tener a la vista el texto narrativo (del que, no obstante, aduciré las citas imprescindibles).

Un episodio que presenta rasgos peculiares, dentro de la novela: ante todo, por el escenario urbano, tan significativo: no solo por su contraste con el ámbito rural en que transcurre la mayor parte de la novela, sino también por tratarse de la misma Compostela donde la autora había situado su primera novela, *Pascual López*; localización que repetiría en relatos posteriores y que le era tan conocida como apreciada (cfr. González Herrán, 2006; González Herrán, 2012-2013). Un escenario que también tiene su importancia desde el punto de vista audiovisual, cuyas posibilidades Gonzalo Suárez ha sabido explotar de manera excelente; aunque también le impuso ciertos condicionantes, que en su momento notaremos².

Por otra parte, conviene tener en cuenta la importancia de ese episodio compostelano en sus aspectos estrictamente narrativos: además de su

² El rodaje en Santiago se produjo en los últimos días de febrero y primeros de marzo de 1985; véanse, por ejemplo, las noticias que ofrece *La Voz de Galicia* el 26, 27 de febrero, 1 de marzo; y el artículo de C. Pino, el 14 de marzo.

simbolismo en la oposición temática *rural / urbano*, en él se nos presenta a quien será uno de los personajes principales de la historia, Nucha, con las razones y motivos de su matrimonio con don Pedro Moscoso; también la relación de la dama con el joven capellán, crucial en el desarrollo del conflicto, se explica a partir de ciertos detalles sugeridos en estos capítulos. En cuanto a los demás personajes del episodio (el Señor de la Lage, las hermanas de Nucha), no reaparecerán en la novela; aunque hay uno que, si bien no es más que una reiterada alusión (Gabriel, el hermano que estudia en la Academia de Artillería), se convertirá en uno de los protagonistas de *La Madre Naturaleza*. Me importa detenerme en ese aspecto –los personajes– porque la versión filmada presenta algunas particularidades dignas de comentar.

Gonzalo Suárez y sus coguionistas aprovechan el episodio para profundizar en el tratamiento de determinados secundarios, ampliando su elenco con otros solo mencionados de pasada en el relato (el estudiante³ enamorado de Carmen), sugeridos o supuestos (la criada Bibiana⁴). Por otra parte, para varios de ellos, elige como intérpretes a actores y actrices tan prestigiosos o conocidos como Fernando Rey (Manuel Pardo de la Lage), Chus Lampreave (Bibiana) o Pastora Vega (Rita); que se suman a los que encarnan a los protagonistas de la historia, presentes también en este episodio: Omero Antonutti (Pedro Moscoso), José Luis Gómez (Julián), Victoria Abril (Nucha).

De los asuntos y sucesos narrados en este episodio (cuyo resumen recogí antes), el guion –y la serie– solo desarrolla algunos: la presentación de las primas, las conversaciones entre el capellán y don Pedro, la limpieza del desván, la elección

³ *La Voz de Galicia* del 27 de febrero anunciaba que, el personaje sería interpretado por un actor del Centro Dramático Galego, Canco Ramonde; pero un artículo de C. Pino en el mismo diario, el 14 de marzo, cuenta que “su desilusión fue enorme cuando se encontró con que, de la noche a la mañana –así de literal– su papel se lo dieron a Pensado, un joven técnico del equipo”.

⁴ Cabe apuntar la hipótesis de que tal personaje acaso recrea el de la madre de Julián, Misia Rosario; cfr. en la novela: “Julián, desde su ordenación, había ascendido de categoría en la casa, y mientras la madre continuaba desempeñando las funciones de ama de llaves y dueña” (*LPU*, 93); las citas de la novela remiten a la citada edición de Penas (Pardo Bazán, 2000), indicando, tras la abreviatura del título (*LPU*), la página correspondiente.

de Moscoso y las inmediatas consecuencias de esa decisión, el regreso de Julián a los Pazos para ajustar cuentas con Primitivo y preparar la llegada del nuevo matrimonio, las discusiones entre tío y sobrino, la vuelta a los Pazos. Otros, meramente aludidos en el relato novelesco, se desarrollan y amplían en el audiovisual (la llegada a Compostela y el impacto de su Catedral; la comida y tertulias familiares; los paseos por la ciudad y su Parque; el asedio del estudiante a su enamorada Carmen). Hay alguno que se elude o suprime (la inadaptación de Moscoso al ambiente compostelano, ejemplificado en las tertulias de su casino); o que se modifica: la entrada en la Catedral –convertida en una salida–, con el desdeñoso comentario de Moscoso sobre el Pórtico de la Gloria, que desaparece. Pero también hay secuencias que añaden acciones que no estaban en la novela, o que en cierta medida, cambian lo narrado en ella: una de las criadas, Bibiana (no solo cocinera, sino confidente de Nucha), adquiere un notorio protagonismo en determinadas situaciones; las liviandades de Rita, que en la novela conocemos por comentarios del narrador, insinuaciones de Julián y de los contertulios del casino, se evidencian en su comportamiento durante la sugestiva escena en el Paseo; los temores e inseguridades de Nucha se manifiestan cuando le cuenta a Bibiana una de sus oscuras pesadillas (que también vemos filmada).

En lo que sigue analizaré y comentaré todo ello con cierto detalle.

La primera diferencia que notamos al cotejar el texto pardobazaniano con la traducción audiovisual de Suárez –atendiendo también al guion– está en el modo de iniciarse el episodio. La novela abre su capítulo IX con una escena que falta en la versión filmada: cuando Moscoso llega a casa de su tío, son sus primas quienes le reciben “en persona y en grupo (...), sin peinar, con bata y chinelas, hechas unas fachas” (LPU, 82). El guion sitúa la secuencia 1 del capítulo II en la “PLAZA DE LA CATEDRAL. EXTERIOR/ATARDECER”, donde “la diligencia irrumpe, sobre el empedrado, en la plaza vacía” (g, 1).

La versión filmada⁵ recoge –con leves modificaciones– lo que ese mismo texto indica respecto

a quienes esperan a los viajeros (“un cura, un soldado, un palurdo acicalado y una gorda lustrosa con siete niños de la mano”) y a quienes bajan de la diligencia (“dos soldados que saludan efusivamente al soldado. Dos curas que saludan efusivamente al cura. Una puta exuberante que besa con fruición a la gorda lustrosa y su prole”); pero si en el guion la escena era muda, salvo el breve comentario del Marqués al que enseguida me referiré, lo filmado añade una ambientación sonora: música, el tañido de las campanas y algunas frases sueltas que recrean el ambiente de recibimiento: “Como siempre, tarde. –Yo no veo nada. –Hola, niños, soy mamá. Tengo caramelos para todos, a ver. ¿No me conocéis? ¿No me conocéis de verdad? Soy vuestra madre, con las ganas que tenía yo de veros. Ven, ven aquí. Este sí que pesa, cómo ha crecido, por Dios. Qué guapo está. Precioso”⁶. En cambio, sí se recoge fielmente la observación que formula el Marqués, tras contemplar “con una mezcla de admiración y desconfianza la mole de la catedral que se alza ante sus narices”:

MARQUÉS (musitando)

Es grande... Es grande Santiago... pero no más grande que una montaña ni más largo que un río...

Y se añade esta indicación gestual: “Ríe satisfecho, y JULIÁN esboza, a su vez, una tímida sonrisa de asentimiento” (g, 1). Aunque la situación, y su comentario, sean invención de los guionistas, su fundamento está en un pasaje del capítulo X, donde se refleja de manera inequívoca el desdén del campesino Moscoso frente a los encantos de la urbe⁷.

⁶ Lo recojo según la transcripción que puede leerse (en subtítulos y en una columna a la derecha de la pantalla) en la página web de TVE

⁷ “Y en efecto, le fueron enseñadas al marqués de Ulloa multitud de cosas que no le importaban mayormente. Nada le agradó, y experimentó mil decepciones, como suele acontecer a las gentes habituadas a vivir en el campo, que se forman del pueblo una idea exagerada. Parecióronle, y con razón, estrechas, torcidas y mal empedradas las calles, fangoso el piso, húmedas las paredes, viejos y ennegrecidos los edificios, pequeño el circuito de la ciudad, posturado su comercio y solitarios casi siempre sus sitios públicos; y en cuanto a lo que en un pueblo antiguo puede enamorar a un espíritu culto, los grandes recuerdos, la eterna vida del arte conservada en monumentos y ruinas, de eso entendía don Pedro lo mismo que de griego o latín. ¡Piedras mohosas! Ya le bastaban las de los Pazos. Nótese cómo un hidalgo campesino de muy rancio criterio se

⁵ Que se puede ver en: <http://www.rtve.es/television/pazos-ulloa/> [consulta, agosto 2019].

Como ya indiqué, siguen unas secuencias que nos muestran cómo el Marqués se instala en un “hotel” (así denominado en el guion; la novela, con más propiedad histórica, alude a “la posada”): en la secuencia 2, acompañado del capellán y precedidos por “un mozo renqueante, algo enano y cheposo, [que] lleva el equipaje” (g, 2), camina por una rúa compostelana, de pavimento convenientemente mojado; la 3 nos sitúa en el “VESTÍBULO DEL HOTEL. INTERIOR/ATARDECER”, donde “a la luz de un candelabro agonizante, un recepcionista adormilado recibe a los recién llegados” (g, 3). Señalemos, a este propósito un interesante dato: quien hace de recepcionista (aquí, sin frase, aunque el guion le prescribía un convencional saludo: “Bienvenidos a Santiago”) es –era, pues falleció en 2002– una de las figuras más importantes del teatro gallego contemporáneo, Roberto Vidal Bolaño, actor, director y autor, a quien la RAG dedicó el Día das Letras Galegas del año 2013⁸.

Al final de la secuencia se produce una de las modificaciones (relativamente abundantes, como he indicado en González Herrán, 2019) que lo filmado hace respecto a lo previsto en el guion. Al final de la secuencia 3 el Marqués, en lugar de subir a instalarse en su habitación, apremia al capellán:

MARQUÉS

Mire Julián, creo que esta noche no sería capaz de pegar ojo, si no me vuelve a contar, usted que las conoce, cómo son mis primas...

El MARQUÉS se sienta dispuesto a escuchar a JULIÁN. (g, 3)

Tras ello, en sugestiva elipsis, la secuencia siguiente nos sitúa en la casa de los Pardo de la Lage, cuando Bibiana informe a las señoritas de

hallaba al nivel de los demócratas más vandálicos y demoleedores. A pesar de conocer a Orense y haber estado en Santiago cuando niño, discurría y fantaseaba a su modo lo que debe ser una ciudad moderna: calles anchas, mucha regularidad en las construcciones, todo nuevo y flamante, gran policía, ¿qué menos puede ofrecer la civilización a sus esclavos? Es cierto que Santiago poseía dos o tres edificios espaciosos, la Catedral, el Consistorio, San Martín... Pero en ellos existían cosas muy sin razón ponderadas, en concepto del marqués” (LPU, 91).

⁸ cfr. <http://dbe.rah.es/biografias/53972/roberto-vidal-bolano> [consulta, agosto 2019]; https://gl.wikipedia.org/wiki/Roberto_Vidal_Bolaño [consulta, agosto 2019]

cómo es el Marqués. En la filmación, Gonzalo Suárez elimina esa elipsis, haciendo en escuchemos *en off* unas informaciones de Julián que no estaban en el guion (“Yo no me atrevería a definir las por separado, señor marqués. Todas mantienen el porte y la educación propia de su familia. Siendo de carácter diferente, eso sí, tienen en común un comportamiento virtuoso”), mientras en la pantalla la vamos viendo en sus respectivas habitaciones: Rita y Marcelina, acicalándose frente al espejo; Carmen leyendo un poema romántico en francés; solo Nucha no aparece.

La secuencia 4, tiene como escenario un pasillo de la casa de la familia Pardo de la Lage: Bibiana “que pasa, sosteniendo una bandeja con tazas de te y pastas, y una botella, y copas (o quizá café, o nada de eso...”); g, 4), va respondiendo a las preguntas de las señoritas, que no oímos, aunque las intuimos por sus gestos, pues una vidriera las separa del pasillo:

BIBIANA

Para ser guapo, es guapo..., pero un poco bruto, digo yo, con perdón, o sea distinguido... El que si es guapo es el cura...

(...)

Bruto, pero guapo... muy distinguido

(...)

No es gordo. A mí me gusta el cura. Se conserva, se conserva Don Julián

(...)

Entra un hombre, y la casa revuelta... Ya me dijo mi madre: “Bibiana no te cases. Bibiana no te cases. (g, 4-5)⁹

Me he demorado en el comentario de estas primeras cuatro secuencias porque, como ya advertí, son algunas de las que introducen situaciones (la llegada de la diligencia, el hotel compostelano) o personajes (la criada Bibiana) que no estaban en el texto novelístico, aunque se basen en elementos que aquel indicaba o sugería. La que sigue, 5, escenifica, aunque no exactamente, el encuentro de Moscoso con su tío y la presentación de sus primas: si en la

⁹ En lo filmado, el parlamento es algo diferente: “¿Cómo es? -¿El marqués? -¿Gordo? ¿Alto? -No, como guapo es guapo, un poco bruto, pero distinguido. A mí me gusta más el cura. -¿Los ojos? ¿Son castaños? -Guapo, brutito, distinguido. Guapísimo. Viene un hombre y la casa se desbarata”.

novela se producía a su llegada a la casa, el guion y la versión filmada lo sitúan en el “COMEDOR SALÓN CASA DE LA LAGE”, donde Julián, el Marqués y su tío toman un café con pastas. El diálogo recoge literalmente alguna frase del texto pardobazaniano (“No saliste Moscoso ni Cabreira, chico; saliste Pardo por los cuatro costados”, *LPU*, 83), aunque añade otras que parecen sugerir el diferente talante social y político de tío y sobrino. “De no haber nacido en este tiempo, hijo mío habríamos hecho grandes cosas. ¡Dios, qué grandes vasallos si hubiera buen señor!”, dice don Manuel¹⁰; a lo que don Pedro replica con algo que sintetiza bien uno de los temas de la novela: “Todavía quedan grandes cosas por hacer, y no es pequeña cosa cazar perdices, tío” (g, 6).

Tras algunos comentarios entre los tres varones (“MARQUÉS: ¡Si conociera los Pazos! Todo bosque, todo montaña...A Don Julián le ha gustado, ¿verdad Julián?/ JULIÁN: Todo es grande y pequeño, porque todo es obra del Señor. El MARQUÉS suelta una carcajada, el Señor de la LAGE corresponde por educación”, g, 6¹¹), la presentación de las señoritas se demora hasta que el invitado pregunta por ellas: “¿Y dónde están mis primas?¹²” (g, 7); encuentro que se desarrolla de un modo muy teatral, bastante diferente a la naturalidad familiar con que se relata en la novela. En esta, las señoritas recibían a su primo tan afectuosa como discretamente (“adelantándose con los brazos abiertos fue para abrazarla; pero ella, hurtando el cuerpo, le tendió una manecita fresca, recién lavada con agua y colonia [...] Me han recibido como a la persona de más cumplimento...

¹⁰ Lo que parece inspirado en esta observación del narrador, cuando introduce al personaje: “Magnífico ejemplar de una raza apta para la vida guerrera y montés de las épocas feudales, se consumía miserablemente en el vil ocio de los pueblos, donde el que nada produce, nada enseña, ni nada aprende, de nada sirve y nada hace. ¡Oh dolor! Aquel castizo Pardo de la Lage, naciendo en el siglo XV, hubiera dado en qué entender a los arqueólogos e historiadores del XIX” (*LPU*, 83).

¹¹ La versión filmada presenta alguna leve diferencia: la risa del tío no parece de compromiso, sino que es tan franca como la de su sobrino, y ambos añaden sus comentarios a la declaración de Julián: “Todos, señor, todos. / Todos, Bibiana, todos. (RÍEN) / Estos curas con sus cosas”.

¹² Por cierto que el guion mecanografiado muestra aquí una curiosa errata, “mis sobrinas”: palabra esta enmarcada por un óvalo, tras el que leemos una anotación manuscrita: “(primas?)”

A ésta le quise dar un abrazo, y ella me alargó la mano muy fina”, *LPU*, 83). Aquí, la presentación se convierte en una especie de juego o prueba de adivinación; a la pregunta del Marqués, su tío propone: “Apuesto a que no vas a reconocerlas (se vuelve hacia Julián) ¡Y tú no le digas nada!” (g, 7). A partir de ese momento irán entrando, una tras otra: Rita –que “entra, rutilante”, según el guion–, Manolita –que “se presenta atusando todavía el pelo”– y Carmen –“que se queda un poco aparte, haciendo que el MARQUÉS avance hacia ella”). La primera será inmediatamente reconocida (“Tú eres, tú eres... ¡No, no me lo digas! Tú eres... Rita”¹³); la segunda, se presentará espontáneamente (“¡Soy Manolita! ¡Hola, primo!”¹⁴); con la tercera, Pedro se equivocará (“Y, ya sé, no hace falta que me lo digas que tú eres... Marcelina”¹⁵). Confusión que tiene como objetivo precisamente introducir a la que será coprotagonista de la historia:

Una voz se deja oír a espaldas del MARQUÉS, este se vuelve sorprendido. Hay una cuarta hermana, ha aparecido, como por ensalmo se mantiene respetuosamente detrás del sofá.

NUCHA

Marcelina soy yo. Marcelinucha. Me llaman Nucha. (g, 8)

El afán evidente en la versión audiovisual de destacar a esta, sugiriendo que ella será la elegida (algo que en la novela no resulta tan notorio), se reitera en su actitud hacia el invitado, muy diferente de la de sus hermanas:

El MARQUÉS besa a las tres primas que tiene al alcance y se vuelve hacia NUCHA que permanece detrás del sofá.

MARQUÉS

Oye tú, Hucha o como te llames, ¿es que no me vas a dar un beso?

¹³ Frase muy similar a la que leemos en la novela: “¿Tú eres Rita, si no me equivoco?” (*LPU*, 83).

¹⁴ En la novela añadía una fórmula de cortesía: “Yo soy Manolita, para servir a usted” (*LPU*, 83).

¹⁵ Ella se identificará luego, de manera muy discreta, interrumpiendo una breve conversación entre Nucha y Julián: “Y yo soy Carmen...”; frase que en la novela añadía también otra frase de cortesía: “Yo, Carmen, para lo que guste mandar” (*LPU*, 84).

A NUCHA no le queda más remedio que sobrepasar la frontera del sofá y besar a su primo. Se sobrepone a la timidez. Resulta hasta un poco descarada.

NUCHA

¿Es verdad que has venido a Santiago a buscar novia?

Todos ríen. (g, 8-9)

La versión filmada cumple lo aquí indicado, aunque con sutiles y significativos añadidos: Rita llega, en efecto, tan “rutilante”, que el Marqués, además de ponerse en pie, como prescribe el guion, manifiesta en su rostro el impacto tan favorable de esa aparición, mientras el gesto del padre muestra evidente complacencia. Cuando la reconoce (“Tú eres... Rita”), Moscoso se permite un gesto de cierto atrevimiento: acercándose a ella, juega con un cordón del vestido y a la altura del pecho de la señorita, que le deja hacer... Manolita no solo le besa “en ambas las mejillas”, sino que le echa los brazos al cuello. Carmen es introducida en el juego por Rita con estas palabras: “A ver si sabes quién es esta”, a las que el primo responde: “Claro que lo sé..., es..., es..., lo sé, lo sé: Tú eres Marcelina”. Una vez resuelta la confusión, al reclamar un beso a su prima, el Marqués suprime el insípido juego de palabras –que ya estaba en la novela¹⁶– con el nombre de la muchacha. Y al final de la escena, cuando todos ríen la descarada pregunta de Nucha (“¿Es verdad que has venido a Santiago a buscar novia?”), la respuesta afirmativa del primo provoca esta réplica de la muchacha: “Pues entonces no te beso”.

En las secuencias que siguen, 6 a 10 (g, 10-17), asistimos a otra visita y encuentro familiar: Bibiana adereza en la cocina el pavo asado que llevará a la mesa (sec. 6); ya en el comedor, se produce la difícil tarea de trincharlo (sec. 7); mientras tanto, el estudiante enamorado de Carmen vigila la galería de la casa (sec. 8); en la sobremesa, las hermanas evocan al hermano ausente (sec. 9); desde la galería, Carmen saluda furtivamente a su enamorado, mientras una de sus hermanas muestra al invitado la vista de la catedral desde la galería (sec. 10).

¹⁶ “¿Doña Hucha o como te llames...? Cuidadito conmigo..., se me debe un abrazo”. A lo que la muchacha responderá: “Me llamo Marcelina, hombre... Pero estas me llaman siempre Marcelinucha o Nucha” (LPU, 84).

Las secuencias 6 y 7 no tienen correspondencia concreta en el texto de la novela, que solo dice: “Fue la comida alegre en extremo...” (LPU, 85); mínima información que el guion desarrolla con notable libertad y originalidad, incrementadas, si cabe, en lo filmado. La intencionada hilaridad de la escena se muestra en los movimientos y gestos previstos en el guión:

BIBIANA adereza, en la bandeja, un pavo dorado y patiabierta, rociándolo con chorros de ron y echando ella, de vez en cuando, algún que otro trago. Luego, bastante piripi, sale con la bandeja en ristre [...] recorre el pasillo e irrumpe en el comedor, esforzándose en mantener el equilibrio. Todos le contemplan con expectación. MANOLITA contiene la risa. BIBIANA está tan concentrada en mantener la bandeja horizontal que pasa de largo y se encuentra, de pronto, en el salón contiguo, desencadenando las risas de los comensales. (g, 10-11)

Y la filmación lo asegura con la notable *vis* cómica de la actriz que interpreta a la cocinera (y criada para todo), Chus Lampreave, tanto en sus gestos (más que llevar el pavo, parece ser arrastrada por él) como en sus palabras al animal asado: “Un adorno, venga, que nos vamos. Nos esperan, a ti sobre todo, vamos. ¿A dónde me llevas? ¿A donde voy?” (frases que, por cierto, no estaban en el guion).

Ese tono se mantiene en la situación planteada en la mesa, cuando el señor de la casa asume la difícil empresa de trinchar el asado, en medio de un juego de miradas cruzadas (“empieza a forcejear con el pavo. El MARQUÉS mira a RITA. MANOLITA mira al MARQUÉS. CARMEN mira a MANOLITA. NUCHA mira a su padre”). El inevitable recuerdo de la escena similar en “El castellano viejo”, de Larra, se confirma en el desenlace de la escena, cuando “el MARQUÉS se brinda a cortar él (...) Lo trincha. Un chorro de grasa le mancha la camisa. Ante la risa general, el MARQUÉS sonrío de mala gana, quitando importancia al asunto”. Aún habrá más risas cuando Rita, “humedece una servilleta y se apresta a limpiar la camisa”, lo que extenderá la mancha y la prenda queda “hecha una porquería”; acción que tiene un cierto componente lascivo, como destaca el guion: “Sin embargo, RITA y el MARQUÉS prolongan la operación. La proximidad les turba”. Como último remedio, Manolita

trae polvos de talco, que Rita le arrebatara para ser ella quien empolve la camisa, provocando la tos de su primo y, en consecuencia, el aumento de la algazara (como escribiría *Fígaro*).

Advirtamos que la versión filmada modifica en cierto modo la comicidad del lance, añadiendo algunos comentarios (“-¡Puñeta! Estos cuchillos no... Hay que decirle a Bibiana que llame al afilador. / -Es que papá siempre se empeña en cortar el pavo por el esternón. / -Manolita, deja a papá que lo corte por donde quiera. / -Pero si no lo corta. / -Él lo hace así. / -¿Por qué no pruebas tú, primo?”), pero también destacando ciertos gestos de los comensales (los esfuerzos de su padre provocan la risa abierta de Manolita, la mirada avergonzada que Nucha dirige al capellán, la sonrisa retadora de Rita hacia su primo), que ocasionalmente corrigen lo previsto en el guion. Así, Moscoso no tomará el cuchillo y tenedor que le ofrece su tío, sino que pondrá una de sus manos sobre el pavo, para arrancarle el muslo con la otra de manera tan violenta que se salpicará la pechera. Más significativo me parece el comentario del Marqués, quitando importancia al asunto (“estos pavos de ciudad solo comen y duermen. Son todo grasa”...), respondido –a modo de *aparte* teatral– por su tío con otro que no estaba en el guion (“Y estos pavos de aldea son algo torpes y groseros”), como tampoco estaba la sonrisa cómplice que esboza Nucha.

Tras este incidente¹⁷, la secuencia 9 nos presenta la sobremesa. El guion indica que “NUCHA muestra al MARQUÉS la fotografía de un joven apuesto vestido de militar” (en la novela: “Era un muchacho como de diecisiete años, rapado, con uniforme de alumno de la academia de Artillería”, *LPU*, 88); y sigue un diálogo (“NUCHA: Este es mi niño. / MARQUÉS (fingiendo asombro): ¿Tu niño? / NUCHA: Mi niño Gabrieliño. / MARQUÉS (fingiendo alivio) ¡Ah!, tu hermano Gabriel”; g, 15) que recrea con bastante fidelidad el novelístico, aunque no recoja todos sus gestos:

¹⁷ Que en el guion justifica el traslado del invitado, del *hotel* a la casa de su tío y primas (SEÑOR DE LAGE: Puedo dejarte otra camisa, sobrino. Vas a necesitarla. / MARQUÉS: Tengo la maleta en el hotel. / SEÑOR DE LAGE: ¡Nada de hotel! Os quedaréis aquí, Julián y tú, en mi casa...”; g, 13); la versión filmada lo suprimirá, y pasará directamente a la secuencia 9, cambiando de posición –como luego diré– la secuencia 8.

-Es mi niño -afirmó Nucha muy grave.

-¿Tu niño?

Riéronse las otras hermanas a carcajadas, y don Pedro exclamó cayendo en la cuenta:

-¡Bah!, ya sé. Es vuestro hermano, mi señor primo, el mayorazgo de la Lage, Gabrieliño.

-Pues claro: ¿quién había de ser? Pero esa Nucha le quiere tanto, que siempre le llama su niño.

Nucha, corroborando el aserto, se inclinó y besó el retrato, con tan apasionada ternura, que allá en Segovia el pobre alumno, víctima quizá de los rigores de la cruel *novatada*, debió sentir en la mejilla y el corazón una cosa dulce y caliente. (*LPU*, 88-89)¹⁸

Las acciones que siguen a esta en la versión audiovisual, aunque traducen con fidelidad el relato novelístico (“Cuando Carmen vio a sus hermanas entretenidas, se escabulló del salón, donde ya no apareció más”; *LPU*, 89), lo hacen de manera más detallada, introduciendo matices que, en cierta medida, explicitan las razones del comportamiento de la muchacha.

En el guion, la razón de tan furtiva salida se intuye en ciertos gestos de los personajes: “Un reloj de cuco se dispara (...) CARMEN, como obedeciendo a un resorte, se pone en pie (...) se dirige a la galería. El Señor de la LAGE hace ademán de levantarse, como para seguirla. NUCHA, cediendo su sitio a RITA, consciente de la coyuntura se acerca a su padre, le abraza y le besa (...) MANOLITA, ante la contenida irritación de RITA coge de la mano al MARQUÉS y lo arrastra en pos de CARMEN hacia la galería” (g, 15-16). Acciones acompañadas de frases intencionadas; para distraer a su padre, Nucha añade: “¡Qué ganas tengo de ver a Gabriel!” (que, en la versión filmada se amplía: “Qué ganas tengo de ver a Gabrieliño. / Yo también. / ¿Te acuerdas cuando le hicieron este retrato? Mira qué rico está”). Por su parte, Manolita le dice a Moscoso: “Ven, primo, voy a enseñarte Santiago” (levemente modificado en la versión filmada: “Ven conmigo, primo. / ¿Y Carmen? / Que Santiago no es solo Santiago”).

Otros cambios que hace la versión filmada respecto al guion en estas secuencias tienen cierto

¹⁸ Aunque ello nos aleje de mi propósito actual, no estará de más aquí llamar la atención sobre ese motivo, la relación entre Nucha y su hermano Gabriel, tan importante para el sentido de *La Madre Naturaleza*.

interés. La señal que se atribuía al reloj de cuco, se sustituye por las campanas de la catedral; y enseguida descubriremos el motivo de esa repentina salida de Carmen: ver desde la galería a su estudiante, apostado en la plaza. Aunque importa advertir otra diferencia entre el guion y la versión filmada; en aquel, el motivo estaba anunciado ya en la secuencia 8, anterior a esta de la sobremesa:

La CÁMARA nos muestra la plaza vacía y, al fondo, en lo alto de la alta escalinata, la casa de los de la LAGE. Un estudiante escuchumizado [*sic*, por ‘escuchimizado’] surge sigiloso de una de las calles adyacentes y avanza, indeciso, por la plaza hasta detenerse contemplando la galería de la casa de los de la LAGE. (g, 14)

La versión filmada elimina ese anuncio, porque la aparición del estudiante en la plaza vacía (que es la de la Quintana), avanzando hacia la casa (que es la conocida como “De la Parra”, aunque, como comprobaremos más adelante, la familia de la Lage vive en el edificio contiguo a aquella¹⁹) para quedarse mirando a la galería, se sitúa inmediatamente después de la salida de Carmen, y enlaza inmediatamente con la secuencia 10, localizada en “GALERÍA. INTERIOR DÍA / PLAZA EXTERIOR”:

A través de la cristalera, CARMEN, con mirada melancólica, ve al ESTUDIANTE, inseguro, descolocado, desconfiado, en el centro de la inmensa plaza vacía²⁰. El ESTUDIANTE mira a CARMEN que esboza con la mano un gesto de saludo interrumpido bruscamente por la llegada de MANOLITA y el MARQUÉS. (g, 17)

Tal como el guion decía, la imagen alterna las dos perspectivas, según que el punto de vista sea la plaza o la galería. En esta, Carmen mira a su enamorado, mientras su hermana muestra a su primo cómo desde allí se ve la Catedral²¹. Pero no es eso lo que atrae su mirada: “el MARQUÉS no ve la catedral sino a CARMEN y al ESTUDIANTE. Se hace,

sin duda, una rápida composición de lugar”. Y, mientras el estudiante, advertido de que le observan desde la vidriera, se aleja, la escena concluye con la llegada de Rita, que se lleva al Marqués: “Vamos, vamos. De paseo” (g, 17).

Esas últimas palabras²² introducen la secuencia que sigue, una de las más interesantes del episodio, por diversas razones. Entre otras, que luego comentaré, por su carácter, en cierta medida insólito, según la estética predominante en la mayor parte de la serie, pero que, sin duda, refleja muy bien el personal mundo –como cineasta y como escritor– de Gonzalo Suárez; quien varias veces ha declarado su escasa devoción por la estética realista, aunque en algunas de sus realizaciones –como esta– lo haya cultivado.

Tal como anunciaba la invitación de Rita, se trata de un paseo por el más conocido parque compostelano, denominado “la Alameda” en el guion, aunque, en realidad, la escena filmada se sitúa en el Paseo de la Herradura (en su “Mirador”), que forma parte de aquel parque²³. La situación recrea algo expresamente mencionado en la novela: “todas las tardes había lucido paseo bajo los árboles de la Alameda. Carmen y Nucha solían ir delante, y las seguían Rita y Manolita, acompañadas por su primo; el padre cubría la retaguardia conversando con algún señor mayor” (LPU, 92); aunque en este caso, la distribución (sin especificar en el guion) es algo diferente: delante van –de izquierda a derecha– Manolita, Carmen, Rita, el primo Pedro Moscoso, y el Señor de la Lage, que da el brazo a Nucha; unos pasos más atrás, Julián cierra la comitiva.

²¹ En la versión filmada Manolita es más explícita: “¿Lo ves? Desde aquí se ve la catedral, pero también...”, y acompaña la adversativa con un gesto mirando ostensiblemente a su hermana. En el referente novelístico, Rita, que es quien muestra las vistas a su primo, amplía el panorama: “Desde aquí se ven las mejores calles... Ése es el Preguntoiro; por ahí pasa mucha gente... Aquella torre es la de la Catedral...” (LPU, 89). Bien es verdad que desde la perspectiva elegida en la filmación (la Casa de la Parra) no puede verse el Preguntoiro, ni tampoco esas “mejores calles compostelanas”.

²² Que la versión filmada modifica levemente: “Vamos, primo, ven conmigo. Ven”.

²³ A propósito de estos lugares (para cuya precisa identificación y denominación he contado con la ayuda de mi buen amigo Xerardo Estévez), véase la muy precisa anotación de Penas en su edición: cfr. notas 35 del cap. IX y 12 del cap. X ampliadas en las notas complementarias 90.35 y 92.23 (LPU, 90, 92, 326 y 328).

¹⁹ Agradezco a mi colega y amigo Fernando Alonso Romero su ayuda para confirmar la identificación de ese lugar, así como del escenario de las secuencias desde la galería.

²⁰ El referente de todo esto en la novela está en algo que oye Moscoso en el Casino: “comentándose también la desatinada pasión de Carmen por el estudiante y su continuo atalayar en la galería, con el adorador apostado enfrente” (LPU, 99).

Aunque aparentemente se trata de un periplo habitual, en el que no cabría esperar ningún suceso llamativo, la secuencia adquiere un extraño tono, entre mágico y soñador, que sirve, además, para perfilar el seductor atractivo que Rita despierta en su primo, y que tan importante será en la resolución del episodio. Así se describe en el guion el inesperado suceso (después de un breve párrafo que muestra cómo los paseantes saludan a los conocidos con quienes se cruzan²⁴):

De pronto, la CÁMARA nos muestra inopinadamente una extraña figura, al tiempo grotesca y monstruosa, de ojos vacíos y estúpida mueca risueña. Pasada la primera impresión, podemos comprobar que se trata de una máscara situada en el occipucio de una gitana, gruesa y exuberante. Resulta un cuadro sorprendente: un caballo de feria que se bambolea ante un decorado de nubes. Un chico se encarga de meces, acompasadamente, el caballo de cartón. Tras el teatrillo, aparece, esplendorosa, recortándose en el cielo auténtico, la catedral de Santiago.

RITA, separándose del grupo, provocativa y deliberadamente desafiante, ante la mirada de asombro del MARQUÉS, la tácita reprobación del señor de la LAGE, acude a la invitación de la gitana y deja que esta la vende los ojos con un pañuelo rojo, antes de hacerla subir al caballo. Con profesional destreza, la gitana, con un enorme abanico, da aire a RITA, mientras el chiquillo balancea el caballo y un ciego enlevitado toca el violín. RITA, los cabellos al viento, se abandona voluptuosamente al juego, bajo la mirada deslumbrante [*sic*: parece errata, por ‘deslumbrada’] del MARQUÉS y la risueña reticencia de sus hermanas. El señor de la LAGE comprueba con inquietud que JULIÁN tiene un gesto hosco; y que ello no pasa inadvertido al MARQUÉS. (g, 18)

He transcrito por extenso ese fragmento del guion no solo para mostrar la extrañeza de la situación, sino para señalar también las pequeñas pero notables modificaciones que muestra la versión filmada: no aparece la grotesca máscara, ni

²⁴ Algo que la versión filmada suprime, sustituyéndolo por una intrascendente conversación entre Nucha y su padre, quien le consulta sobre la comida que deberían encargarle a Bibiana para el día siguiente.

la gitana exuberante; en su lugar, es un pintoresco personaje, de cráneo rapado y perilla cana²⁵, quien expresamente anima a Rita para que suba al caballo (“Vamos, señorita, venga... Venga, señorita... Vamos, a volar...”) y lo balancea mientras una muchacha toca el violín frente al decorado de nubes. Por lo demás, se mantiene el provocador comportamiento de Rita (a quien no le vendan los ojos), cuya voluptuosidad deslumbra a su primo (que se mordisquea los labios lascivamente), ante la mirada reprobatoria del capellán, percibida con inquietud por el padre. También se han añadido, en los momentos previos a la aparición de los feriantes, algunos gestos no indicados en el guion: mirada ensimismada de Carmen contemplando las ramas de los árboles, furtivas ojeadas de Pedro a Rita, pagadas con sonrisas insinuantes de esta, expresión entre burlona y maliciosa de Manolita, circunspecta y severa actitud de Julián...

En todo caso, los cambios, acaso debidos a necesidades u oportunidades del rodaje, no afectan al sentido último de la secuencia; que concluye con las palabras (estas sí constan en el guion) que el tío dirige a su sobrino, como explicación –o justificación– del comportamiento de su hija mayor: “Desde que murió mi mujer ella ha velado por sus hermanas y por mí. ¡Dios la bendiga!” (g, 19).

También están bastante modificadas en lo filmado las dos secuencias siguientes, 12 y 13, que refieren otro incidente, derivado del impertinente asedio del estudiante a Carmen (en este caso, cuando la familia sale de una visita a la Catedral) y que se resolverá con la intervención de Moscoso. El suceso no figura en el relato novelístico, aunque tiene en él sus correspondientes referencias; por lo que se refiere al importuno, esto leemos en el capítulo IX:

(...) notó don Pedro que así por los tortuosos y lóbregos soportales de la Rúa del Villar, como por las frondosidades de la Alameda y la Herradura, les seguía y escoltaba un hombre joven, melenudo, enfundado en un gabán gris, de corte raro y antiguo. Aquel hombre parecía la sombra de las muchachas: no era posible volver la cabeza sin encontrarsele y

²⁵ Un personaje compostelano muy conocido en esos años: José María Carril Iglesias, que, además de regentar un estanco en la Rúa do Franco, era jefe de los bomberos municipales.

don Pedro reparó también que al surgir detrás de un pilar o por entre los árboles el rondador perpetuo, la cara triste y ojerosa de Carmen se animaba, y brillaban sus abatidos ojos. En cambio don Manuel y Nucha daban señales de inquietud y desagrado. (LPU, 92)

Como dije, el incidente se produce a las puertas de la Catedral: en el guion la secuencia se iniciaba con un desdeñoso comentario del Marqués, que le dice a Julián, aludiendo al Pórtico de la Gloria: “esto tendrá mucho mérito, pero a mí no me gusta. A Dios lo que es de Dios y a mí lo mío” (g, 20). Opinión que alivia bastante la que leemos en la novela, cuando el narrador resume así la opinión de Moscoso sobre “la Gloria de la Catedral”:

¡Vaya unos santos más mal hechos y unas santas más flacuchas y sin forma humana!, ¡unas columnas más toscamente esculpidas! Sería de ver a alguno de estos sabios que escudriñan el *sentido* de un monumento religioso, consagrándose a la tarea de demostrar a don Pedro que el pórtico de la Gloria encierra alta poesía y profundo simbolismo. ¡Simbolismo! ¡Jerigonzas! El pórtico estaba muy mal labrado, y las figuras parecían pasadas por tamiz. Por fuerza las artes andaban atrasadísimas en aquellos tiempos de maricastaña. (LPU, 91-92)

En la versión filmada aquel comentario desaparece y es sustituido por estas explicaciones del señor de la Lage: “Estos arcos de la derecha son muy armónicos; yo creo que le dan un gran realce a este ala de la Iglesia, ¿sabes, sobrino”. El cambio (obligado por la localización del rodaje: los visitantes salen por otra puerta, la de Platerías) no es menor, pues suprime uno de los rasgos que caracterizan tanto la mentalidad, cultura y sensibilidad estética de Moscoso (“de los monumentos de Santiago se atenía el marqués a uno de fábrica muy reciente: su prima Rita”; LPU, 92), como también su creciente actitud hostil ante el mundo compostelano, evidenciado en su acomplejada incomodidad en el Casino²⁶ (situación también eliminada en la versión audiovisual).

²⁶ “Tampoco allí se encontraba bien. Sofocábale cierta atmósfera intelectual, muy propia de ciudad universitaria. Compostela es pueblo en que nadie quiere pasar por ignorante, y comprendía

Antes del incidente propiamente dicho, la filmación añade a la secuencia un suceso menor, cuyo sentido y oportunidad no se me alcanza: cuando están saliendo de la Catedral, el estudiante encarga a un “tonto” (así se refieren a él los personajes) que transmita a Carmen un absurdo mensaje: “Vete a la puerta de la iglesia y pregúntale a la señorita Carmen cuándo cae en martes el Viernes Santo”. Las muchachas, entre risas, le trasladarán la pregunta a su primo, que responde, muy convencido: “Depende, creo que cambia cada año”.

En la secuencia 13 el guion explica cómo, ya de vuelta a casa, el estudiante aborda a Carmen, lo que provoca la airada reacción del señor de la Lage, “que acude enérgicamente, enarbolando su bastón”; ambos forcejean y es Moscoso quien resuelve la situación, actuando “con flema británica”, hasta conseguir que el importuno se retire, disculpándose (g, 21-22). En lo filmado, y aparte de leves modificaciones en el diálogo, advertimos una sutil modificación: aunque se mantiene el gesto y las palabras de Carmen, que agradece a su primo la intervención, Rita no dedica a su primo “una mirada ardiente”, sino una muy leve sonrisa...

Parece lógico que, tras ese incidente, se produzca ya la conversación (demorada desde la llegada al “hotel”) entre don Pedro y don Julián, sobre el importante asunto que ha motivado la visita de ambos a Santiago. Sentados en lo que el guion llama –algo impropriadamente– “un chiringuito de bebidas” (y que en la filmación es la mesa de un improbable mercado, que mezcla objetos viejos con frutas y verduras en los soportales de la Quintana dos Mortos), ante unas copas de orujo, Moscoso expresa las dudas que en él suscita el atractivo de Rita, su aparente liviandad, pero también su salud y posibilidades de tener “hijos sanos”. La conversación concluirá con la sorprendente propuesta del capellán.

el señorito cuánto se mofarían de él y qué chacota se le preparaba, si se averiguase con certeza que no estaba fuerte en ortografía ni en otras *ías* nombradas allí a menudo. Se le sublevaba su amor propio de monarca indiscutible en los Pazos de Ulloa al verse tenido en menos que unos catedráticos acatarrados y pergaminosos, y aun que unos estudiantes troneras, con las botas rojas y el cerebro caliente y vibrante todavía de alguna lectura de autor moderno, en la Biblioteca de la Universidad o en el gabinete del Casino” (LPU, 124).

El referente novelístico de ese diálogo está en la situación que la novela señala en el capítulo X²⁷, algunos de cuyos diálogos recoge casi literalmente el guion:

MARQUÉS (soñador)

Rita está bien, muy bien... ¿No le parece?

(...)

Parece sana y tendrá hijos sanos. Más fuertes aún que Perucho, el de Sabel

(...)

Sí, vamos, es joven y un poquito... ¿cómo dicen?

Yo juraría que toma varas

JULIÁN (asombrado)

¿Qué toma varas?

MARQUÉS

Sí, hombre, que se deja querer

(...)

Para casarse, no es cosa de que la mujer no sea segura

JULIÁN (algo bebido)

La prenda más esencial en la mujer es la honestidad... pero en el caso de Rita, lo que pasa es que tiene el genio así, franco y alegre

(...)

MARQUÉS

Nada de rodeos. Si he de casarme, quiero saber con quien me caso

JULIÁN

Señor, yo creo que las señoritas son buenas. Pero, si algo supiese, me guardaría muy bien de propagarlo.

MARQUÉS

O sea... ¡que son perfectas!

(...)

Hábleme de Rita, Julián

JULIÁN

Es una muchacha de primer orden pero aquí difícilmente le saldría novio. Las chicas como Rita, siempre acaban casándose con algún forastero²⁸

²⁷ “Dormían en habitaciones contiguas Julián y el marqués (...) De noche, antes de recogerse, el marqués se le entraba en el dormitorio a fumar un cigarro y charlar. La conversación ofrecía pocos lances, pues siempre versaba sobre el mismo proyecto” (LPU, 93).

²⁸ El comentario está tomado de otro momento posterior de esa misma conversación en la novela: “Es una muchacha de primer orden... Y aquí difícilmente le saldría novio. Las chicas por el estilo de Rita siempre encuentran su media naranja en un forastero” (LPU, 101).

(...) Yo, puesto a escoger... No lo niego... Me quedaría con la señorita Marcelina

(...)

MARQUÉS

Hombre, es que es... poca cosa.

JULIÁN

Un tesoro, señor. Un tesoro. (g, 23-26)²⁹

Por lo que se refiere a la versión filmada, no hay aquí mucha diferencia respecto a lo indicado en el guion, salvo algún cambio en el diálogo: “Yo, puesto a escoger, no lo dudaría [en lugar de: “No lo niego”], me quedaría....”. Y esta alteración en el orden de unas réplicas, cuyo sentido en cierto modo se modifica: “Yo juraría que se deja”, opina el Marqués; “¿que se deja qué?”, pregunta Julián; y Moscoso responde: “Sí, hombre, sí, que toma varas”; con ello, esa frase que la novela calificaba de grosera y cuyo sentido no comprendía el curita³⁰, se ha convertido en la explicación de otra, tan imprecisa como poco delicada: “que se deja” (en lugar de “que se deja querer”).

Pero el más importante de los cambios que presenta aquí la filmación es que con el final de esta

²⁹ Cfr. en la novela: “Rita es una gran moza... (...) Parece sana como una manzana, y los hijos que tenga heredarán su buena constitución. Serán más fuertes aún que Perucho, el de Sabel. / (...) –¿Sabe usted –insinuó don Pedro– que mi prima Rita se me figura algo casquivana? Por el paseo va siempre entretenida en si la miran o no la miran, si le dicen o no le dicen... juraría que toma varas. / –¿Que toma varas? –repitió el capellán, quedándose en ayunas del sentido de la frase grosera. / –Sí, hombre..., que se deja querer, vamos... Y para casarse, no es cosa de broma que la mujer las gaste con el primero que llega. / –¿Quién lo duda, señorito? La prenda más esencial en la mujer es la honestidad y el recato. Pero no hay que fiarse de apariencias. La señorita Rita tiene el genio así, franco y alegre... / (...) / –Don Julián, aquí no valen misterios... Si he de casarme, quiero al menos saber con quién y cómo / (...) / –Señorito... –balbució.– Yo creo que las señoritas son muy buenas e incapaces de faltar en nada; pero si lo contrario supiese, me guardaría bien de propalarlo [en el guion leemos: ‘propagarlo’] / –¿Según eso (...) Las considera usted a todas unas señoritas intachables... perfectísimas... que me convienen para casarme? ¿Eh? / (...) / –Yo, puesto a escoger, no lo niego..., me quedaría con la señorita Marcelina. / –¡Hombre! Es algo bizca... y flaca... Sólo tiene buen pelo y buen genio. / –Señorito, es una alhaja” (LPU, 94-97).

³⁰ Que, en su nota 18 a este capítulo, Ermitas Penas explica así: “En sentido figurado, ‘acepta pasivamente las atenciones de otro’; la expresión se refiere literalmente al toro que recibe garrochazos del picador. El narrador interpreta la frase como grosera” (LPU, 94).

secuencia 14³¹ termina también el capítulo 1º de la serie, (de acuerdo con la diferente distribución que antes expliqué). El 2º comienza con la secuencia 15, cuyo asunto se prolonga en las dos siguientes, que introducen algo que no estaba, ni siquiera sugerido, en la novela, y que, a su vez, será bastante modificado en la versión filmada. Son las confidencias de Nucha a Bibiana, cuando le cuenta la pesadilla que tuvo la noche anterior, y que en esta le impide dormir; pesadilla que no solo será referida por el personaje, sino que se representa en la filmación. En el guion, la primera de estas secuencias proponía que, cuando Bibiana está en la cocina, arrancando las hojas, una a una, de un enorme repollo, “entra Nucha en camisón a buscar un vaso de agua”³². En respuesta a la lógica pregunta de la criada le contará esa extraña pesadilla, que no solo refleja sus propios temores (“tuve miedo y no sé por qué...”), sino que también implica a sus hermanas: “Yo estaba en el pasillo y... no había nadie... nadie más que yo... y los vestidos de mis hermanas estaban por el suelo o mal colgados... era como si alguien estuviera llorando...”. La indicación que cierra esta secuencia (“Mientras habla NUCHA, empezamos a ver las imágenes. Oímos gemidos”) introduce la siguiente.

En ella se indica cómo la muchacha, vestida de negro con lo que “es, aunque extrañamente descompuesto, un vestido de novia”³³ (la filmación añadirá un ramo de flores en sus manos), avanza cautelosamente y “extremadamente pálida” por el pasillo, mientras, en lo filmado, suenan lamentos lejanos y música amedrentadora. De repente, se ve a “Rita, también vestida con el peculiar atuendo de boda, negro. Tiene el velo estrujado entre las manos. Está acurrucada, al fondo del ropero”; situación levemente modificada en la filmación, que la muestra acostada boca abajo y extendiendo un brazo, como si pidiese ayuda. El guion proponía que se oyese la voz de Nucha, en *off* (“Era mi

³¹ En el guion mecanografiado figura el número 19: error tachado y corregido a mano.

³² En la versión filmada, a esa secuencia la precede otra brevísima –unos veinte segundos–, que nos muestra cómo Nucha, durmiendo con un sueño agitado, se estremece sudorosa en el lecho, se despierta bruscamente y se incorpora, sobresaltada.

³³ En su edición, Penas advierte que “las jóvenes de familias hidalgas visten de negro para su boda hasta bien entrado el siglo XX” (nota 48 del cap. XI, ampliada en nota complementaria 111.48; LPU, 111 y 334).

hermana Rita... no sé qué le pasaba..., pero sentí mucha tristeza”); pero esa intervención desaparece en lo filmado. La secuencia 17 nos devuelve a la cocina, en el momento en que Bibiana abraza y acaricia a la muchacha, que “ha ido a acurrucarse en su regazo”, mientras le dice: “¡Ay, niña, niña! ¡Qué cosas te pasan por la cabecita!” (Por cierto que en la filmación desaparece la primera frase exclamativa, acaso por resultar redundante con el gesto maternal de la criada).

Si las secuencias que acabo de analizar no tienen referente concreto en la novela, sí lo hay en las que vienen a continuación (18, 19 y 20), que recrean el incidente del desván, donde el juego –en principio, inocente, aunque pronto deja de serlo– de don Pedro con sus primas concluye con una lamentable confusión: excitado por la provocativa actitud de Rita, la persigue por los pasillos y entra en una habitación, cuya oscuridad le permite abrazar a quien resulta ser Nucha. La reacción de esta terminará por decidir la elección de Moscoso.

Aunque las secuencias merecerían el detallado análisis que ahora no puedo dedicarles, en cuanto al paso de la novela al guion, me limitaré a notar algún detalle. En el paso de este a lo filmado, la modificación más llamativa se produce en el encuentro entre Pedro y Rita; en aquel, la muchacha “se atrincheró tras una desvencijada cómoda, pero el MARQUÉS no tarda en atraparla. Forcejea, entre risas con ella, y consigue besarla. Ambos sienten una súbita turbación y, cuando el MARQUÉS cree vencida la resistencia y se dispone a volver a besar a RITA, esta huye precipitadamente” (g, 36). En lo filmado, la escena es bastante más compleja, tanto por el comportamiento de Rita, como por el hecho de que la escena sea borrosamente observada por Nucha desde su escondite: su hermana, perseguida por el primo, le toma de la mano, le atrae, le rodea y, tras decirle “¡Cobarde!”, se escabulle, sin que él consiga besarla³⁴.

También es diferente la manera en que la filmación presenta el encuentro con Marcelina: lo que el guión describía como “palpa un busto de mujer. La

³⁴ En la novela Moscoso sí besa a Rita (aunque el narrador lo diga metafóricamente: “Don Pedro, determinado a infligir el castigo ofrecido, lo aplicó en efecto, cerca de una oreja, largo y sonoro”), y esta huye gritando: “¿A que no me coges otra vez, cobarde?” (LPU, 106).

aprisiona en sus brazos sin decir palabra. Intenta besarla. Pero esta vez, la resistencia es más tenaz y briosa, la protesta más desesperada. Se trata de NUCHA. El MARQUÉS la suelta” (g, 36-37), en la filmación resulta un asalto más violento, en el que Moscoso abraza con fuerza a la muchacha, besa su cuello desnudo e intenta hacerlo en la boca, lo que ella impide con su mano; y todo a la luz de unas velas que, en rigor, no tendrían que dificultar al asaltante reconocer a quién está abrazando...

Especial interés tiene el diálogo que cierra la secuencia 20, tan decisivo en la resolución del conflicto, y que –tal vez por ello– sigue con notable fidelidad el texto pardobazaniano. Ante el llanto de Nucha, ofendida por el asalto de su primo, este intenta justificarse: “no creí que eras tú”; la respuesta de ella (“Fuese quien fuese.. con las señoritas no se hacen estas brutalidades”) provoca la tosca réplica de Moscoso: “Tu hermana me buscó..., y el que me busca, que no se queje si me encuentra” (g, 37)³⁵. Nucha le ordena que abandone la habitación con una amenaza (“Si no te vas, se lo diré a papá porque no es normal que estés viviendo en casa y seas capaz de hacer una cosa así...”³⁶) que suscita la extrañeza de su primo: “¡Caramba! Lo dices de un modo... Como si fuese cuestión de vida o muerte”. “Pues así”, concluye ella³⁷. Los gestos con que cada uno de ellos cierran el encuentro permiten intuir cuales serán las consecuencias del incidente: Marcelina “se da media vuelta, y se va”. El Marqués “sonríe luego, sopla las velas del candelabro hasta apagarlas” (g, 38). La novela lo hará más demoradamente, aunque tampoco sea más explícita: Moscoso, tras reflexionar sobre el asunto, discutirlo largamente con Julián e indagar respecto a la situación económica de su tío y primas, “al cabo adoptó una resolución definitiva” (LPU, 108).

³⁵ Cfr.: “no creía que eras tú (...) / -Fuese quien fuese... Con las señoritas no se hacen estas brutalidades. / -Hija mía, tu señora hermanita me buscó..., y el que me busca, que no se queje si me encuentra...” (LPU, 107).

³⁶ En la novela su razonamiento es algo diferente: “Decírselo a papá, muy clarito, para que se fije en lo que de seguro no se le habrá pasado por la cabeza: que no parece natural vivir tú aquí no siendo nuestro hermano y siendo nosotras muchachas solteras” (LPU, 108).

³⁷ “Caramba! Lo dices de un modo..., ¡como si fuese cuestión de vida o muerte! / -Pues así” (LPU, 108).

De ello se ocupan las secuencias que siguen³⁸: en la 21, el señor de La Lage intenta sonsacar a Julián cual sea la decisión de su sobrino; la 22 nos muestra a este y sus primas, todos sentados en el salón, después de la aventura del desván y “como si no hubiera pasado nada”; en la 23 volvemos al despacho del dueño de la casa, quien, hablando “como para sí” (aunque aparentemente se dirija a Julián), reflexiona sobre su responsabilidad:

Mira, donde hay tantas hijas, lo difícil es casar a la primera, después es como las cuentas un collar (...) Colocada Rita..., con Manolita cargará don Víctor de la Formoseda (...) a Carmen se la quitarán de la cabeza ciertas locuras y, siendo guapa como es..., no le faltará quien se anime (...) Y Nucha... eso es ya más difícil, pero a mí no me hace peso en la casa. Al fin y al cabo necesito una para que me cuide. (g, 38C)³⁹

Tales reflexiones, a las que añade: “¡Lo que es este cabrito no sale de aquí soltero!”, son interrumpidas bruscamente por la entrada de su sobrino, cuya intervención (“Es que... ya me he decidido”) cierra la secuencia. Nada se nos dice de cuál sea esa decisión. La novela tampoco lo recoge expresamente, aunque podemos deducirlo de las preguntas que formula: “don Manuel abrió los oídos para mejor recibir el rocío de las palabras de su sobrino... Lo que recibió fue un escopetazo. / -¿Por qué se asusta usted tanto, tío? (...) ¿Hay impedimento? ¿Tiene Nucha otro novio?” (LPU, 109).

Llegamos así a la última parte de este episodio: el impacto y consecuencias de esa decisión, tanto en la familia como en la sociedad compostelana; la boda y su banquete, algo fúnebres (“Casáronse al ano-

³⁸ Que, por cierto, en el guión parecen haber sido añadidas: así lo indican su paginación (38A, 38B, 38C, 38D), la tipografía diferente –como si se hubiesen escrito con otra máquina– y la numeración de las secuencias, tachada y corregida a mano.

³⁹ Cfr. en la novela: “Había oído don Manuel que donde hay varias hermanas, lo difícil es deshacerse de la primera, y después las otras se desprenden de suyo, como las cuentas de una sarta tras la más próxima al cabo del hilo. Colocada Rita, lo demás era tortas y pan pintado. Con Manolita cargaría por último el finchado señorito de la Formoseda; a Carmen se le quitarían de la cabeza ciertas locuras y siendo tan linda no le faltaría buen acomodo; y Nucha... Lo que es Nucha no le hacía a él peso en casa, pues la gobernaba a las mil maravillas” (LPU, 109).

chequer, en una parroquia solitaria. Vestía la novia de rico gro negro, mantilla de blonda y aderezo de brillantes [...] Parecía aquello la comida postrera de los reos de muerte”) y con tristes presagios (“Julián, que viendo colmados sus deseos y votos ardentísimos, triunfante su candidatura, sentía no obstante en el corazón un peso raro, como si algún presentimiento cruel se lo abrumase”, *LPU*, 111-112).

La versión audiovisual nos hurta esas escenas, cuyo sentido, en cierta medida, sustituye por los comentarios de Balbina a otros criados reunidos en la cocina (en una secuencia, la 24, que, sobre todo en la filmación, me parece poco conseguida, con una estética a medio camino entre un pintoresquismo costumbrista y un expresionismo grotesco, casi esperpéntico). En todo caso, parte de lo dicho en la novela se recoge en algunos comentarios de Bibiana: así, su respuesta a quien le pregunta por Rita, “Se ha retirado a sus habitaciones, ¡la pobre!”, confirmada en la brevísima secuencia 25 (“RITA, con los ojos llenos de lágrimas, está inmóvil sentada en la cama, con la mirada fija en la pared”; g, 41-42⁴⁰), sintetiza la información del texto literario a ese respecto: “Se acusó a Rita de haber insultado agriamente a su hermana porque le quitaba el novio (...) Crecieron los comentarios cuando Rita salió para Orense, a acompañar una temporada a la tía Marcelina, según dijo” (*LPU*, 110).

Y también cuando exclama “Si levantase la cabeza, tal día como hoy, la señora, ¡que en gloria esté!”, está repitiendo lo que la novela atribuye al padre de la familia, cuando, acompañado de Misia Rosario, madre de Julián y ama de llaves en la casa, lleva de la mano a su hija hasta la cámara nupcial: “¡Si levantase la cabeza tal día como hoy tu madre que en gloria esté!” (*LPU*, 113). La escena se recreará en la versión audiovisual, aunque un poco más adelante y levemente modificada, en la secuencia 27, que nos muestra cómo Don Manuel Pardo de la Lage acude a la alcoba de su hija, para darle un beso de buenas noches, en esta que será la de bodas:

PARDO

Vengo a darte un beso... señora marquesa

Y con cierta ceremonia le da un beso en la mano. Pero después no se contiene y la abraza contra su pecho

PARDO

Nuchita, hija mía, niña...

La conclusión de la secuencia (“Por el pasillo empiezan a oírse los pasos firmes de las botas del MARQUÉS, que se acercan./ NUCHA se lleva la mano al pecho, como con temor y esperanza”; g, 45) recrea la frase final –tan sugestiva– en el capítulo XI de la novela: “Oyéronse en el corredor pisadas recias, crujir de botas flamantes, y la puerta se abrió” (*LPU*, 113). La versión filmada modifica bastante lo previsto en el guión: el rostro de Nucha, ya sola en la alcoba tras la salida de su padre, muestra un miedo que progresivamente va convirtiéndose en terror, hasta el punto de que, cuando suenan los pasos firmes de su esposo, cae desmayada.

Al llegar a este punto de lo que denomino “episodio compostelano” se produce, tanto en la novela como en la versión audiovisual que vengo comentando, un inciso o transición⁴¹: el Marqués encarga a Julián que vuelva a los Pazos, para “civilizar algo la huronera, mientras no iban a vivirla sus dueños”. A esa conversación, el regreso del capellán y sus inútiles esfuerzos, tanto por ajustar cuentas con Primitivo como para conseguir que, al regreso del nuevo matrimonio, todo se encuentre en orden, dedica la novela ese capítulo XII; el guión, las secuencias 26, 28, 29 y 30; y en el capítulo 2º de la serie, sus minutos 0:14:03 a 0:20:54, aproximadamente). Por ese carácter de inciso, y también porque se localiza lejos de Compostela, no lo analizaré aquí.

El carácter incidental de esas secuencias en los Pazos parece confirmarse con la manera en que la versión audiovisual reanuda su relato, en la secuencia 31, que comienza así en el guión:

DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN, JUNTO A UN VENTANAL POR DONDE, A TRAVÉS DE LA LLUVIA, PENETRA UNA LUZ IRISADA Y GRISÁCEA, ESCRIBE. / OÍMOS SU VOZ, MIENTRAS LA CÁMARA SE ACERCA A ELLA,

⁴⁰ Gesto algo modificado en la filmación: Rita esta de pie junto a la cama; luego se sienta y llora desconsoladamente cubriéndose los ojos con ambas manos.

⁴¹ Así lo denomina Ermitas Penas en el resumen argumental que antes cité: “la transición con que se abre el capítulo siguiente –el XII– e inicial del segundo tomo”.

HASTA SOBREPASARLA Y DESCUBRIMOS A TRAVÉS DE LOS CRISTALES HÚMEDOS, UN NO MENOS HÚMEDO PANORAMA DE SANTIAGO.

VOZ DE PARDO BAZÁN

Transcurrido algún tiempo de vida familiar con suegro y cuñadas, don Pedro echó de menos su huronera.

No se acostumbraba a la metrópoli arzobispal. Le ahogaban las altas tapias verdosas, los soportales angostos, los edificios de lóbrego zaguán y escalera sombría, que le parecían calabozos y mazmorras⁴².

Y, tras la indicación “MIENTRAS SEGUIMOS OYENDO LA VOZ DE EMILIA PARDO BAZÁN, LA CÁMARA, QUE HA SALIDO POR LA VENTANA, NOS MUESTRA CALLES Y RECODOS DE SANTIAGO”, la voz narradora continúa con otro fragmento posterior del mismo capítulo: “Los altercados de don Pedro con su tío iban agriándose, y vino a envenenarlos la discusión política, que enzarza más que ninguna otra, especialmente a los que discuten por impresión, sin ideas fijas y razonadas” (g, 52).

La versión filmada hace aquí importantes cambios: en lugar de mostrarnos a doña Emilia escribiendo su novela, y, desde su ventana, el húmedo panorama compostelano, sus calles y recodos, la imagen se limita a la fachada y torres de la catedral, desde la misma perspectiva adoptada en la secuencia inicial del episodio; la voz en *off* (que tiene un timbre masculino⁴³, repetido como narrador en otros momentos de la serie), reduce su intervención, suprimiendo dos fragmentos: “No se acostumbraba (...) calabozos y mazmorras” y “que enzarza (...) ideas fijas y razonadas”.

La secuencia 32 ejemplifica uno de esos enfrentamientos dialécticos entre tío y sobrino, en la

⁴² El texto de la voz narradora reproduce las primeras líneas del capítulo XIII, casi literalmente: por razones fácilmente explicables, donde el texto pardobazaniano escribía “Ahogábanle”, el guión –y la filmación– dicen “Le ahogaban”.

⁴³ Que corresponde al actor de doblaje Manuel Cano García [<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=21886>]; consulta, agosto 2019. En mi artículo en *Siglo diecinueve* explico con más detenimiento ese cambio, sistemático en toda la serie: la desaparición de la imagen y la voz de Pardo Bazán.

sobremesa de una comida. Tanto los argumentos de Pardo de la Lage (“En las aldeas no entendéis de política. Os tragáis todo... No tenéis formado el criterio, hijo. Lo miráis todo a través de vuestro puntos de vista y os falta experiencia y sensatez”) como los de Moscoso (“Y usted se figura que los que venimos de allá... Pues puede que veamos lo que ustedes no ven... Créame usted, tío: en todas partes hay bobalicones que se maman el dedo”⁴⁴), repiten, con mínimas modificaciones, los que constan en la novela, como muestra de una de sus habituales discusiones⁴⁵. Esta termina con una declaración que el texto pardobazaniano ofrecía en otro momento y en otra situación, cuando el Marqués le dice a su esposa: “Si callo a veces, es porque estoy en casa ajena” (LPU, 122). Los gestos con los que concluye la discusión (“El MARQUÉS, sin poderse contener, descarga un puño sobre la mesa [...] se levanta y abandona furioso el comedor. NUCHA, con la cabeza baja, empieza muy despacio a doblar la servilleta. Todos guardan un tenso silencio”; g, 53)⁴⁶ anuncian ya el inevitable desenlace del episodio.

Que, en efecto, se produce en la secuencia siguiente, 33, en el carruaje que traslada al matri-

⁴⁴ “que se chupan el dedo”, dice en la versión filmada. Señalemos también que en esta la discusión se inicia con intervenciones que no estaban en el guion: “Para mí las normas de la convivencia están perfectamente claras: perfectamente claras. / ¡Puñetas! / Pregúnteselo si no a los que viven en el campo. / ¿Qué campo? / Allí la gente no se anda con rodeos. / ¿Cómo? / Aquí cada uno oye lo que le interesa, y nada más. / Si es que no es una cuestión de normas, sino de educación. / Lo que pasa, tío, es que usted confunde la educación con la hipocresía. En la aldea...” [corrijo levemente la transcripción que ofrece la página web de TVE, no siempre fiel].

⁴⁵ “-Allá en las aldeas –decía– se traga todo, hasta el mayor disparate... No tenéis formado el criterio, hijo, no tenéis formado el criterio, ésa es vuestra desgracia... Lo miráis todo al través de un punto de vista que os forjáis vosotros mismos (...) Hay que juzgar con la experiencia, con la sensatez (...) ¿Y usted se figura que somos tontos los que venimos de allá...? Puede ser que aún tengamos más pesquis, y veamos lo que ustedes no ven (...) Créame usted, tío, en todas partes hay bobalicones que se maman el dedo...” (LPU, 123-124).

⁴⁶ En lo filmado, el golpe de Moscoso es con ambos puños, y tan violento que hace temblar platos y copas; tras su salida, Nucha, con los ojos llorosos y la respiración agitada, cruza su mirada con la de su padre; y este también dobla cuidadosamente la servilleta.

monio camino de los Pazos. “NUCHA, acurrucada en el rincón de incómodo vehículo, se lleva a menudo el pañuelo a los ojos”, dice la acotación inicial (g, 55), repitiendo literalmente una frase del capítulo XIII. También proceden de esas mismas páginas (LPU, 125-126) las frases que intercambian ambos:

MARQUÉS

Parece que vienes de mala gana conmigo.

NUCHA

Es natural que sienta dejar al pobre papá... y a mis hermanas

MARQUÉS

Ya verás cómo te gusta el Pazo. No creas que no hay gente fina allí. La casa está rodeada de señorío principal: las señoritas de Molende, que son muy simpáticas; Ramón Limioso, todo un caballero... El cura de Naya y el nuestro, el Abad de Ulloa, que es tan mío como los perros que llevo a cazar... No le mando que ladre porque no se me antoja. Allí soy alguien ¡Ya verás!. (g, 55)

Aparte de otra leve modificación (“Cerca de nuestra casa vive gente más importante de lo que tú te puedes imaginar”), en la versión filmada el parlamento de Moscoso concluye de manera un poco diferente: tras la última frase (cambiada a: “¡Ya lo creo!”), el personaje mira por la ventanilla con semblante serio y orgulloso, guarda silencio unos segundos y añade, como para sí, una declara-

ción que ya estaba en la novela, en esta situación: “No hay liebre que corra por esas tierras que no me pertenezca”. Luego, tras mirar a Nucha, que, con gesto triste y ausente, tiene la cabeza apoyada en el hombro de su esposo, sonrío satisfecho.

Así termina el capítulo II del guión, y con él, el episodio compostelano que nos ha ocupado en estas páginas. Como conclusión de mi lectura comparada –de la novela, de la versión audiovisual, de su guion– quiero repetir aquí algo que ya he citado en otras ocasiones, porque lo considero muy pertinente. Uno de los tres guionistas, Manuel Gutiérrez Aragón (también reconocido cineasta) a raíz del estreno de su película *El caballero Don Quijote* (2002), recordaba: “Una vez me tocó hacer el guion para una adaptación de *Los pazos de Ulloa* en la televisión. Acometí la escritura con un punto de pereza ante lo arduo del trasvase, y de pronto me encontré con que doña Emilia utilizaba los recursos narrativos más eficaces y contundentes: la estructura parecía un guion de cine en cuanto a la alternancia de escenas de sentimiento y de acción, utilización del factor sorpresa, etc. ¡Dios mío, doña Emilia emparentada con John Ford!” (Gutiérrez Aragón, 2002); y en una entrevista para el diario coruñés *La Voz de Galicia*, lo reiteraba en estos términos: “Doña Emilia, aparte de sus cualidades literarias, construía muy bien la progresión dramática. Creo que en una escuela de guiones debería estudiarse necesariamente la obra de Pardo Bazán” (Wonenburger, 2003).

BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2004). “Los Pazos de Ulloa, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos”. En C. Becerra (Ed.), *El cine de Gonzalo Suárez (Lecturas: Imágenes, 3)*, Pontevedra: Mirabel Editorial, pp. 143-155.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2006). Emilia Pardo Bazán y Santiago de Compostela, *Parcours et repères d'une identité régionale: la Galice au XX^{ème} siècle. Culture Hispanique, Hispanística XX*, 23, pp. 257-275.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2012-2013). Dona Emilia en Compostela, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 9, pp. 121-142.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2019). *Los Pazos de Ulloa - La Madre Naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán: del libro (1886-1887) a la televisión (1985), *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 25, Monográfico en homenaje a Maryellen Bieder [pendiente de publicación].
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (2020). El final de *Los Pazos de Ulloa*, en la novela de Emilia Pardo Bazán (1886) y en la serie de televisión de Gonzalo Suárez (1985), *2i. Revista de Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 1, *Literatura e televisão: Novas narrativas / Ficções Transmídia* [pendiente de publicación].
- [Gutiérrez Aragón, M.; Suárez, G.; Rico-Godoy, C. (1985), *Los Pazos de Ulloa*, guion de una serie de televisión, basado en las novelas de Emilia Pardo Bazán *Los Pazos de Ulloa. La Madre Naturaleza*, s.a., inédito].
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (2002). El caballero Don Quijote se sale del libro, *Blanco y Negro Cultural*, 9 de noviembre de 2002, p. 43; accesible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2002/11/09/043.html> [consulta: agosto, 2019].
- PARDO BAZÁN, E. (2000). *Los Pazos de Ulloa* [Edición de E. Penas]. Barcelona: Crítica.
- PENAS, E. (2000), “Prólogo”. En E. Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Crítica, pp. 27-66.
- PINO, C. (1985). Doña Emilia, según Gonzalo Suárez, *La Voz de Galicia*, 14 de marzo; accesible en: <https://quiosco.lavozdegalicia.es/historico/pagina?fecha=1985/03/14&pagina=S14P36EPS&formato=.pdf#view=FitH&zoom=page-width&navpanes=0&messages=0&statusbar=0&pagemode=none&search=Gonzalo%20Suarez> [consulta: agosto, 2019].
- SUÁREZ, G. (1985). *Los Pazos de Ulloa*. TVE; capítulo 2º, en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-pazos-de-ulloa/pazos-ulloa-capitulo-2/4127238/?pais=ES&pais=ES> [consulta: agosto, 2019].
- WONENBURGER, C. (2003). Entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón, *Fugas. Suplemento semanal de La Voz de Galicia*, 4 de julio de 2003, p. 9.