Les fictions théâtrales à la télévision espagnole : quels génériques ?

Florence Dumora

▶ **To cite this version:**

Florence Dumora. Les fictions théâtrales à la télévision espagnole : quels génériques ? : Théâtre baroque adapté entre 1965 et 1980. Sébastien Hubier; Emmanuel Le Vagueresse. Séries TV génériques, Editions et presses universitaires de Reims, pp.93-114, 2020, 978-2-37496-109-5. hal-03231309

HAL Id: hal-03231309
https://hal.univ-reims.fr/hal-03231309

Submitted on 20 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Séries TV génériques

sous la direction de Sébastien Hubier
et Emmanuel Le Vagueresse

épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Document extrait de *Séries tv génériques*
sous la direction de Sébastien Hubier et Emmanuel Le Vagueresse

Ouvrage publié avec le concours du CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherches sur les langues et la pensée, EA 4299) et du CRIMEL (Centre de recherche interdisciplinaire sur les modèles esthétiques et littéraires, EA 3311), Université de Reims Champagne-Ardenne

Crédits de couverture : *Al Pacino judge you*, Simone Daino – unsplash.com
Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN papier : 978-2-37496-109-5
ISBN ebook : 978-2-37496-116-3

ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2020
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac / CS40019 / 51 726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure
Diffusion FMSH – CID
18-20 rue Robert-Schuman / 94 220 Charenton-le-Pont
www.lcdpu.fr/editeurs/reims

Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / pas de modification 4.0 international.

Les fictions théâtrales à la télévision espagnole : quels génériques ?

Théâtre baroque adapté entre 1965 et 1980

La critique cinématographique a mis en lumière les fonctions et les lignes de force du générique du cinéma, sous-genre relativement récent. Il s'agit, ici, de s'interroger sur les génériques des adaptations du théâtre auriséculaire pour la télévision espagnole, afin d'en dégager les spécificités. Nous présenterons d'abord les programmes télévisuels de ces adaptations, qui virent le jour pendant le franquisme (1939–1975), avant d'en dresser une typologie analytique visant à étudier en quoi le générique est, dans ce contexte politico-culturel, un espace de liberté créatrice, et quels types de relations il entretient avec l'ensemble du film.

Les programmes télévisuels : la seconde vie du théâtre baroque espagnol

Les très nombreuses pièces de la toute fin du XVI^e^ et du XVII^e^ siècles ont connu un succès populaire en leur temps[1]. Si le siècle des Lumières, du fait de sa conception éducative des loisirs, mit à l'écart ce théâtre abondant, jugé peu moral, pour privilégier les conceptions intellectuelles de l'humanisme[2], le théâtre du XIX^e^ siècle renoua avec son ancêtre baroque[3]. Quant au théâtre du XX^e^ siècle, il a exploré toutes les voies du passé plus ou moins au service d'un regard sur le présent[4] : on peut citer l'expérience de la Barraca, entreprise culturelle avant-gardiste destinée à mettre à la portée de tous le théâtre baroque espagnol, et dont l'initiateur et promoteur, Federico García Lorca, pendant la deuxième République (1931–1936) fut aussi un créateur majeur de la dramaturgie moderne.

Quand la télévision espagnole met en place des programmes de production cinématographique consacrés à l'adaptation du théâtre du Siècle d'or, elle donne au texte théâtral une seconde existence artistique d'une nature différente, celle de l'image animée du septième art, le dernier né : elle lui permet d'entrer pleinement dans la culture moderne, avec tout ce que cela implique sur le plan technique, mais aussi en termes de diffusion auprès du grand public[5]. En fait, cela correspond à une nouvelle phase d'implantation et de développement de la télévision d'État qui, à partir de 1956 surtout, succède à une genèse particulièrement lente (de 1948 à 1951), du fait

1. Voir Christophe Couderc, *Le théâtre espagnol du siècle d'or*, Paris, Puf, 2007.
2. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1796), imprimé à Madrid en 1812, ed. Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra, p. 199–201, en particulier.
3. Citons *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1632–1635) et sa version romantique *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844), ou encore, *Los intereses creados* de Jacinto Benavente (première en 1907), inspiré par une œuvre de Lope de Vega, comme l'a montré Dámaso Alonso, cf. édition de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 2000, p. 43–46.
4. Voir Antonio Buero Vallejo (1916–2000) auteur de *El sueño de la razón* (première, le 6 février 1970).
5. Cf. Julio Montero Díaz (dir.), *Una televisión con dos cadenas, (1956-1990)*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen », 2018, p. 79a.

que le pouvoir franquiste en place, qui fonctionnait alors en autarcie totale, n'avait perçu dans la télévision aucun intérêt et n'avait donc engagé aucun plan de développement[6].

Cette entreprise culturelle débute en 1965 et elle semble fonctionner assez régulièrement jusqu'en 1981. C'est Manuel Fraga, alors ministre de l'Information et du Tourisme (1962–1969)[7], qui est favorable à une certaine ouverture culturelle, contrairement à son successeur, l'ultra-conservateur Alberto Sánchez Mella[8]. Plusieurs émissions sont consacrées aux adaptations de pièces – le plus souvent baroques – mais deux se détachent par leur relative stabilité et leur longévité : *Teatro de siempre* qui est programmée pendant cinq ans (d'avril 1967 à décembre 1972[9]) et *Estudio 1*, dont le nom met l'accent sur le cinéma – studio de tournage, de télévision[10] –, qui est la grande émission cinématographique fonctionnant douze années comprises entre 1966 et 1981, et qui semble répondre à la demande des téléspectateurs[11].

---

6. Bien que les débuts datent de 1948, l'inauguration officielle eut lieu en 1956. L'augmentation du coût de la vie (30 % de 1956 à 1959) rendait difficile, pour les classes populaires, l'acquisition d'un téléviseur. La création d'un ministère de l'Information et du Tourisme dès 1951 révèle l'intégration par l'État de la télévision comme mode essentiel de communication, cf. Juan Carlos Ibáñez, « Televisión y cambio social en la España de los años cincuenta. Apuntes sobre el proceso de legitimación del medio televisivo en la dictadura de Franco », *Secuencias*, n° 13, 2001, p. 49.
7. Il est l'ancien chef du parti espagnol Alianza popular.
8. Ce proche des technocrates de l'Opus Dei occupa la fonction de 1969 à 1973. Rappelons que Franco meurt le 20 novembre 1975. Pendant la Transition, et surtout ensuite, suivant les termes de la constitution de 1978, on n'aurait plus à inventer des stratégies de contournement de la censure.
9. Fréquence du programme *Teatro de siempre* : 13 émissions en 1967, 5 en 1968, 3 en 1969, 7 en 1970, 3 en 1971, puis 1 en 1972. Voir J. Montero Díaz (dir.), *op. cit.*, p. 88 ab, pour les adaptations cinématographiques expérimentales de 1952 à 1956, sous la direction de José Luis Colina.
10. Les studios de Prado del Rey, offrant de véritables conditions techniques, sont inaugurés en juillet 1964. À la différence des autres émissions, *Estudio 1* ne fait que très peu de retransmissions de pièces de théâtre.
11. L'interruption se produisit de 1974 à 1977, les deux années du déclin et de la fin du franquisme et les deux premières années de la Transition, pendant lesquelles le roi Juan Carlos Ier met en œuvre sa stratégie politique ; voir par exemple, sur l'action d'Adolfo Suárez en 1976, Manuel Palacio, *La televisión durante la Transición española*, Cátedra, 2012, où sont exposées précisément les influences des équipes sur les programmes dès 1971 et, surtout, en 1974–1975, p. 148–153. Pour l'histoire de *Estudio 1*, voir Julio Montero Díaz (dir.), *op. cit.*, p. 83b-87a.

À partir du début des années 1970, pour des raisons tantôt économiques, tantôt idéologiques et politiques, d'importantes mutations ont lieu dans la production et la programmation : on privilégie de plus en plus le film de fiction en couleurs, national et étranger, par le biais duquel l'inventivité mais aussi la transmission des valeurs démocratiques sont assurées. Après vingt ans d'absence, la mythique émission *Estudio 1* programme un film récent, réalisé par C. Sedes, *La viuda valenciana* (*La Veuve de Valence*) de Lope de Vega[12]. Enfin, citons rapidement *Gran teatro* avec une seule programmation en avril 1965 et *El teatro*, qui semble être un espace au fonctionnement sporadique, tout comme *Hora 11*[13].

Notre typologie prend en compte treize films, dont douze sont des adaptations de pièces baroques[14]. Nous ajoutons *La Celestina* (*La Célestine*, 1499), pour son importance historique dans la production théâtrale espagnole, malgré les controverses sur le genre du chef-

12. Sur la 2, le 28 décembre 2010 ; C. Sedes parvient à créer ingénieusement l'illusion d'un espace ouvert multiple sur une scène-plateau unique, procédant ainsi à une habile interpénétration du théâtre dans le cinéma.
13. *El teatro* est diffusé deux fois en 1975, une fois en 1976, 1981, 1985, 1986, deux fois en 1988 une fois en 1996, 1997, 2001. *Hora 11* est diffusé une fois en 1970, deux fois en 1971 et une fois en 1973. La suspension de *Hora 11* est peut-être liée à la fin des programmes à 23h30, déjà en 1974, pour des raisons d'économie d'énergie (M. Palacio, *op. cit.*, p. 49).
14. Nous remercions Alberto de Prada, directeur du fonds documentaire de RTVE, de nous avoir communiqué le tableau des titres des adaptations littéraires pour la télévision espagnole. Nous n'avons eu accès qu'à quelques films de notre *corpus*, par certains liens signalés. Notre autre source a été YouTube. Nous avons laissé de côté une trentaine d'œuvres pour des questions d'accessibilité et/ou de genre. Certaines pièces ont été adaptées plusieurs fois ; toutes les adaptations d'une même pièce ne sont pas accessibles et parfois même aucune ne l'est. C'est le cas de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, réalisé par Roberto Carpio en 1967.

d'œuvre de Fernando de Rojas[15]. Voici les films dont nous évoquerons les génériques[16] :

- *La vida es sueño* (*La Vie est un songe*, *auto sacramental* de Calderón de la Barca), Alberto González Vergel, TVE, *Gran teatro*, 1965[17]
- *La vida es sueño* (*La Vie est un songe*, *comedia* de Calderón de la Barca), Pedro Amalio López, TVE, *Estudio 1,* 1967
- *La Celestina* (*La Célestine*, Fernando de Rojas), Federico Ruiz, TVE, *Teatro de siempre*, 1967
- *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (*Peribañez et le Commandeur d'Ocaña*, Lope de Vega), F. Ruiz, TVE, *Teatro de siempre*, 1967
- *El alcalde de Zalamea* (*L'Alcalde de Zalamea*, Calderón de la Barca), A. González Vergel, TVE, *Estudio 1*, 1968 : deux parties[18]

15. De nos jours, cette œuvre, régulièrement mise en scène, en espagnol et en français, a fait l'objet de plusieurs films. Lors de sa première publication en 1499, sans doute n'a-t-elle pas été perçue comme représentable, pas plus qu'à chacune des rééditions, nombreuses jusqu'en 1520 et, dès le début, augmentées. Cependant, il est communément admis que le théâtre n'existait pas au XV^e^ siècle (en dehors du rôle pionnier de Juan del Encina, 1468–1528). Mais il n'est aucun critique, de nos jours, pour douter qu'elle ait été lue et donc, en quelque sorte jouée, devant un public même restreint. Alonso de Proaza, admirateur de l'œuvre et auteur des cinq actes ajoutés, appelés « Auto de Centurio », était, en tant que Valencien, bon connaisseur du théâtre, et la dimension dramatique de l'œuvre n'a pu lui échapper.
16. Voir pour les jours et heures de diffusion, J. Montero Díaz, *op. cit.*, p. 31. *Estudio 1*, considéré comme coûteux, diffusé le mardi soir dans la seconde moitié des années 60, apparaît comme « *ficción propia* » p. 33 et 36b et les adaptations cinématographiques du théâtre, intégrées dans les « *programas dramáticos* » sont appelées dans l'ouvrage « fiction théâtrale ».
17. Un *auto sacramental* est une pièce religieuse allégorique qui ne représente que l'eucharistie et n'est jouée, dans l'Espagne des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, que le jour de la Fête Dieu (*Corpus Christi*).
18. Nous signalons l'autre adaptation de F. Ruiz, datant de 1967, pour l'émission *Teatro de siempre* (source RTVE ; pas d'accès) et un film de Mario Camús, produit par Televisión española en 1973, hors émission, intitulé *La leyenda d'El alcalde de Zalamea* (116 min., couleurs), avec Francisco Rabal dans le rôle-titre : le scénario en prose avec quelques fragments en vers est inspiré de Lope et de Calderón. Il existe un film espagnol de cette pièce, signé José Gutiérrez Maeso (1954, 80 min, nb), produit par Cinesol et Águila films (source : IMDB).

- *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (Lope de Vega), José Antonio Páramo, TVE, *Estudio 1*, 1970
- *El mejor alcalde el rey* (*Le Meilleur Alcalde est le roi*, Lope de Vega), Gustavo Pérez Puig, TVE, *Estudio 1*, 1970
- *Don Gil de las calzas verdes* (*Don Gil aux chausses vertes*, Tirso de Molina), José Luis Tafur, TVE, *Estudio 1*, 1971[19]
- *Fuenteovejuna* (Lope de Vega), Juan Guerrero Zamora, TVE et RAI, 1972[20]
- *El caballero de Olmedo*, (*Le Chevalier d'Olmedo*, Lope de Vega) Jesús Fernández Santos, TVE, 1975, serie « Cuentos y Leyendas »[21]
- *El Burlador de Sevilla* (*L'Abuseur de Séville*, Tirso de Molina) de G. Pérez Puig, TVE, 1976[22]
- *El perro del hortelano* (*Le Chien du jardinier*, Lope de Vega), Cayetano Luca de Tena, RTVE, *Estudio 1*, 1981[23]
- *La viuda valenciana* (*La Veuve de Valence*, Lope de Vega), Carlos Sedes, RTVE, *Estudio 1*, 2010

Parmi les modifications que l'adaptation de ces œuvres au système audiovisuel impliquait, le générique, élément identitaire du cinéma, est un ajout spécifique qui intègre le théâtre dans le septième art. En effet, le film, explique Gemma Solana, ne peut être pleinement sans s'annoncer lui-même[24]. Comme pour le livre, l'auteur adjoint un

19. Le film réalisé par F. Ruiz en 1967 (source RTVE) n'est pas accessible.
20. Nous intégrons cette production en raison de l'importance de cette *comedia* dont l'une des adaptations en 1967 est de Roberto Carpio (*Teatro de siempre*), mais inaccessible.
21. Il existe deux autres versions signées par C. Luca de Tena, en 1968 et 1973, mais inaccessibles.
22. Notre document de RTVE signale ce film mais il n'est rattaché à aucune des émissions de fiction dramatique, et n'est pas accessible sur les archives de TVE. IMDB le note comme faisant partie de *Teatro estudio*, désignation qui nous est inconnue.
23. Citons, bien plus tard et en dehors de tout programme télévisuel, l'adaptation de Pilar Miró (1996) commentée par Françoise Heitz, *Pilar Miró. Vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*, Arras, PU Artois, 2001, p. 104-113.
24. Gemma Solana y Antonio Boneu, *Uncredited. Diseño gráfico y títulos de crédito*, Barcelona, Index, 2007, voir sur l'inventeur du générique, Georges Méliès, p. 8-13.

seuil, un ou plusieurs éléments préliminaires auxquels il confie certaines fonctions d'information préalables. Mais le réalisateur fait bien souvent appel à un *designer* (concepteur, dessinateur de titres) qui élabore son propre film, le générique. Dans ceux que nous abordons, datés entre 1965 et 1976 pour la plupart, l'évolution d'un message essentiellement graphique et fixe vers le mouvement et l'image est celle même qui caractérise l'histoire de ce sous-genre cinématographique, allant de la simple pancarte en noir et blanc jusqu'à l'animation la plus complexe[25]. Le générique est donc un espace-temps de libre invention dont la dimension esthétique dépasse bientôt la pure fonction de préliminaire informatif[26].

Les prologues : marque sérielle

Le prologue de quelques adaptations peut être considéré comme une entrée en matière d'une valeur didactique évidente envers les téléspectateurs. Y sont transmises, avec l'aperçu culturel, la conscience du patrimoine littéraire exceptionnel ainsi que l'envergure nationale et historique de l'auteur original, le dramaturge. Les principaux éléments de sa biographie, une synopsis de l'œuvre et des remarques sur le style y sont donnés, le plus souvent en voix *off*. D'un côté, le prologue de *La Celestina* s'attache à présenter l'œuvre et le contexte historique, social et spirituel qui en fait la modernité, sur un montage d'illustrations tirées d'une édition ancienne, celle de Cromberger (Séville, 1518-1520)[27]. D'un autre côté, le prologue du *Peribáñez* de F. Ruiz se consacre à la présentation de l'émission *Teatro de siempre* pendant 2 minutes 40 : 1967 est en effet la date

25. Saul Bass (1920-1996) fut le premier à exploiter de la façon aboutie les techniques cinématographiques en créant un film dans le film ou autour du film, cf. G. Solana et A. Boneu, *op. cit.,* p. 140-160.
26. Cependant, les producteurs limiteront bientôt cet espace de création, aux États-Unis d'abord, pour des questions de coûts. Les films les plus récents présentent aujourd'hui, assez souvent, un générique initial réduit aux mentions légales et au titre, qui, parfois, n'est même plus annoncé.
27. Pendant le prologue, les illustrations, dont celle de la mort de Calixte après sa chute (XIX, 5) [1:22], sont celles de l'édition de Jacobo Cromberger, Séville, 1518-1520. Puis le début du générique s'affiche sur le dessin qui occupe la page de garde de cette même édition [3:33] (BNE, R/26575(4)).

inaugurale de ce programme, et le prologue est une déclaration d'intention, un engagement à l'offre régulière, qui doit créer une attente et la satisfaire. La voix *off* déclare l'ambition européenne de proposer aux téléspectateurs les plus grands dramaturges espagnols, anglais et français du XVII^e^ siècle.

À son tour, c'est avec beaucoup de solennité que *Estudio 1* fait son entrée sur le petit écran, entrée en majesté avec *La vida es sueño* (1967). La voix *off* de José María Rincón, désigné dans le générique, évoque, trois minutes durant, dans une rhétorique assez grandiloquente, la splendeur du théâtre du Siècle d'or, le génie incomparable de Calderón qui a produit le chef d'œuvre qu'est cette *comedia*. Mais en même temps, s'inscrivant dans la tradition de la *captatio benevolentiae*, il parle en toute humilité et, par prosopopée, il incarne l'émission nouvelle-née qui, consciente de l'enjeu de telles productions, espère être à la hauteur des objectifs qu'elle s'est fixés.

En revanche, pour *El mejor alcalde el rey*, c'est l'acteur Emilio Gutiérrez Caba, revêtu du costume de Sancho, qui, dans l'espace même de la première séquence, animé par quelques figurants en arrière-plan, introduit le contexte historique servant un but strictement didactique.

Le générique *stricto sensu* relève de l'esthétique et, du point de vue du récepteur, il exprime une promesse de plaisir, en donnant véritablement un avant-goût du film. C'est pourquoi il développe une rhétorique multisensorielle dont la réussite conditionne le degré d'envie ou d'appétit pour le film qu'il introduit. J.-L. Minter souligne le paradoxe – « alors qu'un bon titre passe inaperçu, un mauvais titre gêne le public et condamne le film[28] » – qui met bien en évidence le caractère sensible du titre, dont dépend l'attente qu'il suscite.

28. L.-F. Minter, *Comment titrer*, Paris, Tiranty, *Ciné guide*, 1952 (traduction de l'anglais *How to title*, Londres, Focal), p. 12.

Suggérer le film par l'iconographie

La recherche esthétique ne s'affranchit pas de la mission informative, comme l'ont bien compris les graphistes anonymes de *La Celestina*, de *El alcalde de Zalamea* et du *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (de J. A. Páramo, 1970). Dans le premier cas, le titre original apparaît sur une page illustrée d'une édition ancienne, impliquant un emprunt ou mise en abyme du dessin, tel qu'il s'est développé, comme art graphique adapté aux éditions en noir sur blanc, dès le début de l'imprimerie. Puis se succèdent des dessins de petit format en regard desquels figurent les noms de l'auteur littéraire (Fernando de Rojas), du producteur (Eduardo Fuller), du réalisateur et de l'actrice Lola Gaos (assez connue pour qu'on ne précise pas qu'elle joue le rôle-titre), générique succinct qui sera complété à la fin du film. C'est un exemple du souci de contextualiser avec authenticité le film dans sa culture et son esthétique d'origine.

Également très soucieuse de restituer une ambiance historique, la composition du générique du *Peribáñez* de J. A. Páramo (1970) combine des dessins, *ad hoc* semble-t-il, placés sur une feuille où sont tracés quatre carrés (rappelant les carrelages ou *azulejos*). Les noms s'affichent dans des phylactères.

Dans *El alcalde de Zalamea*, le choix du dessin a privilégié une facture plus académique ou néo-classique mais qui remplit les mêmes fonctions annonciatrices avec, tour à tour, l'alcalde, les lanciers, la jeune fille abusée. La relative lenteur des plans assure une lecture des messages iconographique et graphique.

Dans *El mejor alcalde el rey*, le générique se déploie pendant un plan prolongé sur un décor de paysage qui figure le lieu de l'action : sur fond montagneux, un chemin conduisant au village, emprunté par des paysans et leur âne et des chevaliers présente, en quelque sorte, la composition de la société.

Contrairement à cette recherche d'animation, le générique de *El perro del hortelano* s'affiche sur les plans à différentes échelles du salon qui sera le lieu essentiel de l'action du film tourné en studio[29].

29. Le processus de production et de tournage est décrit dans J. Montero Díaz (dir.),

Stratégies inclusives

Certains concepteurs de génériques – tels ceux de *La vida es sueño* (P. Amalio López, 1967), *Peribáñez* de F. Ruiz (1967), et *La viuda valenciana* – recherchent l'intégration du générique dans le film, la continuité ou l'homogénéité. Dans ces trois films, le générique, quelle que soit sa longueur, se déroule sur une image en mouvement, qui apparaît comme les prémices du film, le prélude à l'action imminente puisqu'on y voit le ou la protagoniste : divers plans sur le visage inquiet de Sigismond (Julio Núñez, dans *La vida es sueño*, *comedia*), sur ses mains enchaînées à de forts montants de métal, ou bien sur la veuve de Valence (Aitana Sánchez-Gijón), apparaissant dans son bain de roses, après un lent *travelling* quittant l'angle droit de la chambre où s'étaient affichés le titre et l'auteur.

Le spectateur est d'emblée tenu de mobiliser son attention s'il ne veut rien perdre de l'image qui porte le sens. Dans le cas de *Peribáñez*, la scène de danse villageoise dans l'auberge donne, de façon trop insistante en raison de la longueur du générique dont elle est le fond, la couleur folklorique qui, selon Lluis Bonet et Philippe Maffre, entre autres, est une des trois composantes de ce qui tient lieu de politique culturelle durant le franquisme[30].

Cette immersion dans le contexte même du film caractérise aussi le générique de *El caballero de Olmedo* qui débute comme un simple message graphique jaune sur noir, après un *incipit* où l'on voit le chevalier, traversant une forêt, exprimer une certaine inquiétude. Il y a là, manifestement, une prolepse à laquelle participe aussi le message verbal, sur lequel nous reviendrons. Ce procédé de pré-générique consiste à faire débuter le récit avant le générique proprement dit :

---

op. cit., p. 91-92 ; le film de *Peribánez* relève sans doute du type filmé en studio en vidéo, de même que *El perro del hortelano* (p. 92a).

30. Lluis Bonet et Philippe Maffre, « La politique culturelle en Espagne, évolution et enjeux », *Pôle Sud*, n° 10, 1999, p. 61. À défaut d'une véritable conception de la culture, développée par des intellectuels, trois éléments ont été promus, faisant office de politique culturelle pendant l'ère franquiste : la défense du traditionalisme, le folklore stéréotypé et le culte d'une époque passée, berceau de l'authenticité de la nation que les auteurs qualifient « d'anachronique esprit patriotique ».

très en vogue à la fin des années soixante, il est largement utilisé par la télévision comme technique d'accroche envers les téléspectateurs[31].

Le pré-générique à valeur de prolepse narrative est une stratégie d'annonce, à effet de prédestination[32], qui livre *ex abrupto* une situation extraite de toute logique de cause à effet et, en cela, elle intrigue et incite le téléspectateur à désirer en savoir davantage. *Fuenteovejuna* offre ainsi un générique sur fond de scènes de tortures, alors qu'elles n'ont lieu qu'au troisième acte (v. 552-604) : l'obscurité et les murs suintants indiquent que la salle de tortures profondément enfouie est totalement coupée du monde. La roue qui tourne en grinçant est cadrée suivant différents plans, exhibant un corps supplicié. Les visages ensanglantés en gros plan alternent avec les amas indistincts de corps épuisés et, en plan d'ensemble qui se modifie par zoom, un corps de femme attaché en croix, d'abord lointain, se rapproche. La conception de ce générique, qui met en valeur le sang, les corps mutilés, en particulier celui des femmes, et le visage du tortionnaire, s'inscrit peut-être dans l'esthétique du fantastique espagnol dont le plein essor se situe dans les années soixante[33].

Si l'on considère la date du film, on peut y voir, au-delà d'une esthétique de l'époque et de la revendication d'une nécessaire violence populaire contre l'injustice, signalées par M. Palacio, une

31. Jacques Aumont, Michel Marie, Alain Bergala et Marc Vernet, *L'esthétique du film*, Paris, Nathan Université, 1983, p. 76.
32. *Ibid.*, p. 88-89.
33. Les composantes principales d'un certain type de fantastique tendant vers l'horreur associent l'érotisme, la violence et l'exhibition. Toutefois, il ne faudrait pas forcer le rapport entre le choix de ce générique et son rattachement au fantastique, parce que ce genre arrive à une phase d'essoufflement en 1973–1974, et que cela reviendrait à retrancher à un épisode de violence tout à fait explicite de cette *comedia* le sens ultime qui s'y construit. La *comedia* baroque n'a pas hésité à intégrer des situations sanguinaires, dans certaines intrigues ou bien, plus couramment, dans des dénouements. J. Guerrero Zamora opte pour un traitement qui, tout en étant fidèle à la *comedia*, est totalement acceptable du point de vue du public de l'époque, friand de fantastique. Nous renvoyons à Marie-Soledad Rodriguez (dir.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, PU Sorbonne nouvelle, 2011, « Introduction », p. 9-16, et, dans ce même ouvrage, à Sergi Ramos Alquezar, « Le fantastique espagnol, une approche historique du genre », p. 33-50. Au sujet du sang versé dans la *comedia* baroque, voir Florence d'Artois, « L'Esthétique tragique de Lope de Vega entre *terribilitas* et *venustas* : de l'"espactáculo fiero" aux hésitations des années 1620–1630 », *Littératures classiques XVI^e–XVII^e siècles*, n° 73, 2010, p. 275-285.

allusion, par analogie historique, à tout oppresseur : dans la pièce, au lieu de se placer sous l'autorité royale, l'oppresseur l'a supplantée. Il pourrait s'agir là d'un discours légitimiste, venant d'un réalisateur, J. Guerrero Zamora, n'appartenant pas à la mouvance communiste (ou de gauche) qui constituait alors l'opposition déclarée au régime, clandestine jusqu'en 1977 (légalisation du PCE)[34]. Quoi qu'il en soit, le générique met l'accent sur la capacité de résistance des villageois, exprimée en une seule voix, celle d'un peuple qui se sent fondamentalement libre de rompre le lien de vassalité avec son seigneur abusif pour n'en affirmer que mieux sa loyauté envers son roi.

Dans *La vida es sueño* (*auto sacramental*, A. González Vergel, 1965), l'espace-temps du seuil filmique est complexe. Le générique initial (durée 2:13) intervient après le début de l'*auto*, lui-même d'une durée de trois minutes pendant lesquelles les quatre éléments, représentés par des acteurs, rivalisent jusqu'à ce que la voix du ciel les arrête, s'imposant à eux : un zoom arrière les cadre en plongée, tête levée ; à [3:01], le film s'interrompt et, sur fond du « Caprice n° 47 » de Francisco de Goya, *Obsequio al maestro*, exploré par un *travelling* très lent, s'affichent les titres du film.

La composition est semblable dans *La Celestina* : après le prologue déjà évoqué, vient la première scène du premier acte, la rencontre fortuite de Calixte et Mélibée dans le jardin de celle-ci. Cet enchâssement entre le prologue et le générique proprement dit ménage habilement l'attente en donnant, à travers les deux amants malheureux, un aperçu de toute l'histoire passionnelle, tout en découvrant sa dimension problématique, puisque Mélibée, en quelques secondes, conformément au texte, adopte deux attitudes diamétralement opposées : la complaisance de la femme séduite, le rejet de la jeune fille honnête qu'on a offensée.

On peut observer qu'un procédé similaire à celui décrit précédemment (pour *La vida es sueño*, *auto sacramental* et *La Celestina*) est employé dans *El Burlador de Sevilla* dont le générique, d'une durée de 5:44, est un véritable récit en images, comportant plusieurs parties. Tout d'abord une prolepse présente la condamnation de Catalinón

34. M. Palacio, *op. cit.*, p. 60 et 68.

(Pedro Osinaga), le valet de don Juan (Javier Escrivá), qui sera décrétée à la fin de la *comedia* par le roi de Castille. En plan rapproché, puis en plan de demi-ensemble, où s'affiche « *Radiotelevisión española presenta a* », Catalinón est exposé, dans une charrette, à la honte publique. Puis la suite du générique se déroule à rythme lent sur fond d'une scène de bal costumé où l'on voit comment don Juan, avec la complicité de son valet Catalinón, obtient le masque de don Octavio (Jaime Blanch), grâce auquel il met en œuvre son imposture auprès de la duchesse Isabela (María Luisa Merló). La première scène de la *comedia* est ainsi insérée dans ce plan séquence de générique[35].

Ici, l'on comprend quelle fonction a été assignée au générique : substituer au début *ex abrupto* du texte de Tirso de Molina un avant-texte à caractère explicatif, et mettre à profit cet espace-temps pour donner au public la place du voyeur, en lui faisant assister à la mise en place du subterfuge de don Juan. Les mouvements de la caméra – plans d'ensemble en plongé, plans horizontaux, plans rapprochés sur certains personnages – insistent sur la facilité avec laquelle œuvre don Juan (le mal), en passant totalement inaperçu, puisqu'il est intégré spatialement et socialement au milieu dans lequel il agit.

35. Les adaptations impliquent le plus souvent une transformation des textes originaux plus ou moins importante. Ici, nous soulignons, dans l'adaptation de Ricardo López Aranda, une inversion de la perspective tirsienne. À [3 : 20], la première réplique du texte est dite (Isabela : « *Duque Octavio, de aquí podrás subir más seguro* »). Les téléspectateurs ont déjà suivi la manœuvre de Catalinón et ils constatent la réussite de don Juan, sur l'identité duquel Isabela se méprend. Cette réplique isolée constitue, en réalité, une modification du texte de Tirso qui fait dire à Isabela « *podrás salir* » (tu pourras sortir), ce qui implique que l'acte charnel a eu lieu et qu'il est temps pour le duc Octavio /don Juan de quitter les appartements de la duchesse Isabela. Avec le verbe « *subir* » (monter) la perspective est totalement inversée : on se situe dans l'antériorité de l'abus auquel on assistera après le générique, avec la suite du texte adapté de la scène 1 de l'acte I.

Code polysémique des titres

Les messages graphiques répondent à plusieurs critères : le style, le rythme d'affichage, la position sur l'écran, la fixité *versus* mobilité, la répartition entre l'avant et l'après du film, la couleur ou le noir et blanc.

Répartition

Généralement, le générique du début dure plus longtemps que celui de la fin : le rythme d'affichage est plus lent, les informations données y sont jugées plus importantes du point de vue supposé du public, mais aussi eu égard à la célébrité des réalisateur, producteur et acteurs. Dans cet espace initial, un lien de familiarité s'établit entre les téléspectateurs et leurs « vedettes » : celles-ci, on le sait, suscitent un attachement qui peut constituer l'unique motivation du visionnage. Le générique de *El Burlador de Sevilla*, en affichant le nom des acteurs en regard de leur portrait, dans le préambule du bal, compte sur l'identification des visages tout en animant le message graphique, qui devient superflu. *La viuda valenciana* constitue une exception avec son générique de fin complet, alors que le générique de début n'énonce que le titre et l'auteur original (Lope de Vega). À l'inverse, le *Peribáñez* de 1970 (J. A. Páramo), *El mejor alcalde el rey* et *Don Gil de las calzas verdes*, tels qu'on peut les voir, ne présentent pas de générique de fin.

L'accélération du générique final, hormis qu'il correspond au moindre intérêt du public, est aussi un marqueur de sortie du film et de rupture des effets spectatoriaux, suivant la terminologie d'Étienne Souriau désignant, dans son ensemble sensoriel et psychologique, l'emprise exercée par le film sur le spectateur, le conduisant aux processus de régression et d'identification.

En l'absence d'un générique final, l'épilogue a une fonction compensatrice et assure une continuité avec le générique initial, qui peut être même une reprise répétitive (*El mejor alcalde el rey*). Toutefois, l'esthétique de l'écrin para-filmique est le plus abouti quand le générique de fin reprend l'iconographie et la graphie initiales, comme

dans *La Celestina*, avec les vignettes tirées des illustrations de l'édition sévillane, disposées dans un texte écrit en une élégante lettre cursive ornée de lettrines. Un autre type de continuité consiste à éviter la rupture avec le film en présentant le générique de fin sur les dernières prises cinématographiques : c'est l'option de *Fuenteovejuna* et de *El Burlador de Sevilla* pour l'affichage du mot « fin »[36]. Quant à *La viuda valenciana*, le choix du générique final en deux parties permet une transition de cette nature avant le défilement de la liste purement graphique, en blanc sur fond noir.

Styles et sens

Dans les génériques les plus simples, limités aux titres, le choix de la graphie répond au souci, dont Minter souligne l'importance, de respecter l'ambiance et le contexte du film. L'emploi d'un style pseudo-gothique, aux caractères empâtés, évasés aux extrémités des lettres et marquant la lettre « O » d'un point central, semble une marque de fabrique des productions de la télévision espagnole. Toutefois, le générique de *El mejor alcalde el rey* se caractérise par l'authenticité d'une police de style gothique et *El alcalde de Zalamea*, plus moderne dans tous ses choix, adopte une graphie qui rompt avec l'esthétique passéiste.

La Celestina (1967) fait exception à cette ligne graphique avec les cursives déjà signalées et, bien plus tard, en 2010, *La viuda valenciana* renouvelle totalement le code graphique avec des lettres épaisses offrant un aspect de dentelle, une esthétique qui évoque sensoriellement une matière textile tout en se référant au raffinement vestimentaire de la noblesse de l'époque.

Fixité *versus* mobilité

Au-delà de la recherche du code graphique, le texte peut soit s'afficher sur un emplacement fixe de l'écran, généralement au milieu, soit apparaître à divers endroits, comme dans *Peribáñez* (J. A. Páramo,

36. La version sur YouTube est coupée.

1970), où la diversité des emplacements est déterminée par la disposition spatiale des dessins. Dans *El Burlador de Sevilla*, c'est la mobilité de la caméra qui semble entraîner celle du message graphique.

Dans le cas des génériques les plus rudimentaires, en blanc sur fond noir, la fixité peut être modulée par les effets de zoom avant et arrière, destinés à révéler les titres à la lecture, comme dans *La vida es sueño* (*comedia*, P. Amalio López, 1967).

L'austérité des titres défilants peut être aussi réduite par l'emploi de couleurs : par exemple le jaune doré sur fond violet, dans le générique de fin de *El perro del hortelano*.

« L'œil écoute » : la complémentarité perceptive

Dans la construction sensorielle du message, la musique joue un rôle fondamental, eu égard à la contextualisation culturelle, autrement dit l'ambiance. Plusieurs génériques sont accompagnés d'une musique baroque ou Renaissance, due à des groupes musicaux répertoriés dans le générique final. Les instruments à cordes pincées et à vent sont reconnaissables ainsi que la tonalité des mélodies et les rythmes. En revanche, la musique folklorique de la scène de danse villageoise (exécutée par Coros y danzas de Madrid), qui introduit très longuement le *Peribáñez* de F. Ruiz (1967), tend plutôt à rattacher le public aux manifestations populaires intemporelles dans lesquelles ils peuvent trouver leurs propres repères mais aussi les repères d'une culture aux éléments imposés. Le cas de *El caballero de Olmedo* présente une création musicale suggestive combinant le violon et le wood-block, et qui vise ainsi à restituer le mystère inquiétant de la forêt où le héros perçoit des voix et où il sera, finalement, assassiné. Cette mélodie est associée au chant *a capella* entonnant le fameux *pie forzado* (rime préexistante) de la légende, forgée à partir d'un fait datant de 1521 : « *De noche le mataron al caballero, la gala de Medina, la flor de Olmedo* » (C'est la nuit qu'il a été tué, le chevalier, le charme de Medina, la fleur d'Olmedo). Ce couplet connu de tous, en voix *off*, a une double valeur : il intègre le spectateur, qui y reconnaît un élément culturel familier, et, sur le plan diégétique, il remplit

la fonction de mauvais présage dans la forêt filmée que le chevalier traverse.

Pour *La vida es sueño* (*comedia*) l'arrangement musical est aussi décidément suggestif, scandant solennellement images animées et titres, à base de percussions graves et lentes, telles qu'on les connaît dans les processions de Semaine sainte, ou dans les représentations cinématographiques des *autos da fe* et des condamnations publiques.

Un parti pris totalement moderne préside aux ambiances musicales de l'*auto sacramental La vida es sueño* (1965), signée par Cristóbal Halffter, et de *Fuenteovejuna*, conçue par Luis de Pablo. La rupture, le décalage, ne peuvent que choquer le téléspectateur, habitué à des musiques en conformité avec l'époque représentée. Ainsi se trouve-t-il interpellé et recontextualisé dans l'époque contemporaine, la sienne, ce qui peut préluder ou inviter à une lecture interprétative de l'ensemble du film.

Quand la musique du générique diffère de celle du film (*Peribáñez*, J. A. Páramo, 1970 ; *El mejor alcalde el rey*), ou s'interrompt tout simplement (comme dans *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, F. Ruiz, 1967), le choix de la rupture est un signal auditif de passage et fait apparaître le générique comme un espace-temps clos, autonome.

Par ailleurs, la variation entre génériques initial et final est fréquente. On passe ainsi du style baroque à une joyeuse ritournelle pseudo-Renaissance dans *El perro del hortelano*, pièce qui se veut légère et dont les intrigues et supercheries aboutissent à une fin heureuse. Dans *La viuda valenciana*, outre le changement musical d'un générique à l'autre, les deux parties qui composent le générique final, qui sont différenciées graphiquement, sont liées auditivement par une transition qui s'opère dans le rythme, les instruments et la mélodie. La musique d'arrangement baroque, au début, lente et nettement dominée par les cordes, et celle, très rythmée, de guitare et tambourins, à la fin, semblent correspondre à l'évolution de l'héroïne, en illustrant la gaieté de cette *comedia* sentimentale au *happy end* plaisant.

Le générique de fin du *Peribañez* de F. Ruiz est animé par un solo de guitare qui contraste avec la musique folklorique du début, exécutée par le groupe Coros y Danzas de Madrid, dans un montage musi-

cal de Galindo. Et, dans *La vida es sueño*, après une brève reprise des percussions du générique initial, les titres de la fin défilent sur une musique orchestrale, où dominent la flûte et le clavecin, sur un *tempo* lent. C'est le contraire qui se produit dans *El alcalde de Zalamea*, en deux parties, où la belle musique, dirigée par Alberto M. Peyrou, d'une gravité tantôt martiale, tantôt tragique – violon, guitare, flûte et orchestre – se poursuit quand commence le film, et englobe les intermèdes et génériques de début et de fin. Cependant, c'est un solo mélancolique de guitare classique qui accompagne les plaintes désespérées d'Isabel au début de la seconde partie (3e acte de la pièce), alors qu'elle reprend conscience après avoir été violée.

Il a été dévolu à la musique de *El Burlador de Sevilla*, également signée par A. M. Peyrou, une véritable fonction diégétique car, en tant que musique du bal, elle s'impose naturellement et remplit autant l'espace du générique que celui du film, formant un *continuum*. L'unité visuelle et narrative recherchée entre le générique et la première scène se trouve ainsi soutenue par la composition sonore et, en quelque sorte, fixée par elle.

Quoi qu'il en soit, dans tous les films abordés ici, la bande-son est donc soignée et signée, élaborée en orientant la prédisposition psychologique ou culturelle du téléspectateur. Elle accompagne le message visuel dans une visée d'harmonie ou bien elle interfère dans la codification culturelle de celui-ci de façon dérangeante de sorte que, l'écoute ne pouvant être dissociée de la vision, la musique et les sons influent toujours sur la lecture et en deviennent visibles.

« *Uncredited* ? »

Comme le fait remarquer Gemma Solana, à qui nous empruntons ce titre, la plupart du temps les auteurs des génériques sont inconnus et, paradoxalement, ne figurent pas en tant que tels au générique dans lequel ils ont soin d'inscrire tous les participants au film. Sur l'ensemble des films de notre *corpus*, seuls trois auteurs de titres apparaissent :

- pour *El alcalde de Zalamea* (1968), les titres sont dus à Octavio Salas et les dessins à Giménez de la Rosa ;
- Lorenzo Cifuentes (« *diseño gráfico* ») et Emilio Barrio (« *rotulista* ») ont conçu et réalisé le générique de *El perro del hortelano* (1981) ;
- enfin, Jesús Clavel est l'auteur du générique de *La viuda valenciana* (2010).

Conclusions

Cette typologie permet de dégager l'existence d'une véritable recherche esthétique à travers la combinaison artistique des titres, dès le début des émissions de fictions théâtrales. La guitare, perçue comme typiquement espagnole, et le folklore reviennent avec fréquence, insistant sur la tradition nationale ; mais ce qui domine, c'est la préférence pour l'harmonisation d'époque, dans les messages visuel, auditif et graphique conjointement. Même quand les titres sont simplement affichés, la graphie de style pseudo-ancien, très récurrente, agit comme un code visuel et culturel, un indicatif du contenu du film pour le spectateur et, aussi, comme marque de fabrique de la programmation. Cette volonté est si constante que le cas de l'*auto sacramental* de Calderón, *La vida es sueño*, datant de 1965, en est d'autant plus remarquable. Son générique joue sur la discordance auditive, la déstructuration mélodique et, visuellement, avec les *Caprichos* de Goya, émet un message culturel, voire idéologique, très divergeant, dont il serait intéressant d'analyser le sens au vu des dernières années du franquisme[37].

Notre échantillon, assez réduit, nous permet, malgré tout, de constater que le noir et blanc est prépondérant presque jusqu'en

37. En effet, une analyse pourrait aborder le sens de cette adaptation en résonance avec son contexte actuel, politique et social, pour compléter celle qui a été produite, mettant en lumière les partis-pris du réalisateur essentiellement en termes d'infidélité par rapport au texte de Calderón ; voir l'article de Horacio Acevedo González, « *La vida es sueño* en televisión o de un auto sacramental sin sacramento », *Anuario calderoniano*, n° 9, 2016, p. 15-33 : en particulier, p. 20, 24-31.

1975[38]. Le film co-produit par RTVE et la RAI, *Fuenteovejuna* (1972) marquerait, à ce titre, une différence significative, et amorcerait le tournant de la couleur dans les émissions de fictions théâtrales. De la même façon, les concepteurs des génériques sortent enfin de l'anonymat où ils sont tenus, le plus souvent, jusqu'à cette date. Enfin, la grande saison de l'adaptation du théâtre auriséculaire à la télévision espagnole semble avoir pâti du bouleversement politique que fut la Transition démocratique (1975–1982), dont l'une des conséquences a été la redéfinition des programmes, liée à l'ouverture idéologique, culturelle et esthétique du pays. À cet égard, si *El perro del hortelano*, film de cinéma réalisé par Pilar Miró (1996), reconquiert brillamment, sur grand écran, un terrain abandonné, il faut saluer le retour de *Estudio 1* en 2010, avec l'adaptation de *La viuda valenciana*[39]. Cependant, seule une véritable volonté animant une politique culturelle où s'inscrirait la défense du patrimoine théâtral baroque permettrait de maintenir le pari des adaptations cinématographiques, tant sur le plan technique que sur le plan commercial, comme semble le suggérer, dans son analyse et bilan, le dramaturge Jerónimo López Mozo[40].

Florence Dumora
Université de Reims Champagne-Ardenne

38. À titre indicatif, en France, les émissions en couleurs ont pour corollaire la progression rapide pendant les années 70 du nombre de téléviseurs couleur.
39. En effet la réussite de son adaptation de *El perro del hortelano* et le succès qui s'ensuivit sont mis en valeur par l'absence d'adaptations récentes à cette date.
40. Jerónimo López Mozo, « ¿Teatro y televisión: un matrimonio bien avenido? », *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, (ed. José Romera Castillo), Madrid, Visor, 2002, p. 157-169.

Annexe : Caractéristiques des génériques de 13 pièces baroques espagnoles adaptées pour la télévision espagnole (TVE), par ordre chronologique

Année Auteur original Réalisateur Titre	NB / Coul. Durée	Générique : Durée début / fin Auteur titres	Présence d'un prologue ou d'une prolepse	Image du générique	Style graphique des titres	Épilogue	Musique : Époque et disposition (Nombre)	Émission / Source / Accès
1965 Calderón Alberto González Vergel *La vida es sueño* (auto)	NB 1:11:58	2:13 / 0:00 Non désigné	Pré-générique	Fixe : Capricho n° 47 Goya	Cursives avec lettrines	Capricho n° 75 Goya	Moderne début et fin (1) Cristóbal Halffter	*Gran teatro* / TVE / archives RTVE
1967 Rojas Federico Ruiz *La Celestina*	NB 1:22:54	2:38 / 2:54 Non désigné	Prologue voix *off* 1:58 et pré-générique film 2:20	Fixe : Illustrations 1518-1520	Cursives italiques avec lettrines blanches	Non	Ancienne début et fin (2) « Música antigua de Madrid »	*Teatro de siempre* / TVE / archives RTVE
1967 Lope de Vega Federico Ruiz *Peribáñez*	NB 1:18:00	0:42 / 1:51 Non désigné	Prologue voix *off* 2:18 et pré-générique	Scène de danse (Coros y danzas de Madrid)	Pseudo-gothiques	Non	Folklore, 2 guitares début / ancienne, solo guitare classique fin (2)	*Teatro de siempre* / TVE / YouTube
1967 Calderón Pedro Amalio López *La vida es sueño* (comedia)	NB 1:17:21	2:51 / 0:57 Non désigné	Prologue voix *off* (J. M. Rincón) 3:00 / pré-générique	Image animée en alternance avec fond noir	Majuscules droites blanches	Non	Époque non marquée début / classique fin (2) Pablo Rodríguez	*Estudio 1* / TVE / YouTube
1968 Calderón A. González Vergel *El alcalde de Zalamea*	NB 2 parties 1:44:69	2:00 / 1:23 Octavio Salas (Titres) Giménez de la Rosa (Dessins)	Non	Fixe : dessins + intermèdes	Majuscules modernes empâtées noires	Non	Classique martiale début et fin (1) Alberto M. Peyrou	*Estudio 1* / TVE / archives RTVE
1970 Lope de Vega José Antonio Páramo *Peribáñez*	NB 1:20:32	1:57 / 0:00 Non désigné	Non	Fixe : dessins d'inspiration médiévale	Pseudo-gothique noir dans phylactères	Oui (insertion d'un narrateur)	Folklorique début et fin / 1 Alberto M. Peyrou	*Estudio 1* / TVE / archives RTVE

1970 Lope de Vega Gustavo Pérez Puig *El mejor alcalde el rey*	NB 1:19:00	2:28 / 0:30 (coupé ?) Non désigné	Oui, acteur face caméra (Emilio Gutiérrez Caba) 32 sec.	Image animée : décor, figurants	Gothiques blanches	Oui, acteur face caméra	Renaissance début et fin (1)	*Estudio 1* / TVE / archives RTVE
1971 Tirso de Molina José Luis Tafur *Don Gil de las calzas verdes*	NB, 1:05:09	1:35 / 0:17 + intermèdes (à 17 et 39 min.) Non désigné	Non	Fond noir	Pseudo-gothique blanc en fondu enchaîné	Non	Renaissance début et fin (1)	*Estudio 1* / TVE / archives RTVE
1972 Lope de Vega Juan Guerrero Zamora *Fuenteovejuna*	Coul. 2:01:24	2:33 / 1:13 Fruela Negro	Prolepse	Image animée : scènes de torture	Pseudo-gothique, mobiles	Oui, suite du film	Contemporaine début / chant a capella masculin fin (2) Luis de Pablo	TVE / RAI hors émission / YouTube
1975 Légende et Lope de Vega Jesús Fernández Santos *El caballero de Olmedo*	Coul. 59:01	0:29 (coupé) / 1:17 Non désigné	Pré-générique + prolepse (couplet chanté, soliloque voix *off*) : 1:15	Image animée : extérieur	Pseudo-gothique jaune sur fond noir	Le couplet du Chevalier d'Olmedo	Renaissance (flûte) début / concerto (harpe) baroque fin (2)	*Cuentos y leyendas* / IMBD / YouTube
1976 Tirso de Molina Gustavo Pérez Puig *El burlador de Sevilla*	Coul. 1:58:52	5:44 / (coupé) ?	Prolepse + pré-générique : exposition et première scène	Image animée	Stylisé gothique, jaune, mobile sur divers cadrages	Non	Symphonique début et fin (1)	*Teatro estudio* / IMDB / YouTube
1981 Lope de Vega Cayetano Luca de Tena *El perro del hortelano*	Coul. 1:44:47	1:44 / 0:50 Lorenzo Cifuentes (diseño gráfico) Emilio G. Barrio (rotulista)	Non	Plan fixe	Pseudo-gothique blanc en fondu centré (début) / défilé des titres en jaune sur violet (fin)	Non	Baroque début / pseudo-Renaissance fin (2) July Murillo	*Estudio 1* / TVE / archives RTVE
2010 Lope de Vega Carlos Sedes *La viuda valenciana*	Coul. 1:13:00	27 sec. / 1:13 en deux parties graphiques Jesús Clavel	Pré-générique	Image animée : travelling gauche	Lettres imitant dentelle blanche et scripte blanc défilé sur fond noir	Non	Arrangement baroque début / arrangement Renaissance fin (2) + variation Juan Bardem Orch. Chambre A. Segovia	*Estudio 1* / TVE / archives RTVE