

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313223254>

INTERTEXTUALIDAD EN LOS PRODUCTOS  
CINEMATOGRÁFICOS: ANÁLISIS TRANSTEXTUAL  
DE *SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS (SEVEN  
BRIDES FOR SEVEN BROTHERS, STANLEY DONEN,  
1954)*

*Intertextuality in the Cinema: A Transtextual Analysis  
of Seven Brides for Seven Brothers (Stanley Donen,  
1954)*

Inés Alicia ESPINOSA CHARRY  
*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*  
[espinosacharrya@gmail.com](mailto:espinosacharrya@gmail.com)

Antonio María MARTÍN RODRÍGUEZ  
*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*  
[antonio.martin@ulpgc.es](mailto:antonio.martin@ulpgc.es)

Fecha de conclusión del artículo: 21/12/2023

Ref. Bibl. INÉS ALICIA ESPINOSA CHARRY Y ANTONIO MARÍA MARTÍN  
RODRÍGUEZ. INTERTEXTUALIDAD EN LOS PRODUCTOS CINEMATOGRÁFICOS:  
ANÁLISIS TRANSTEXTUAL DE *SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS (SEVEN  
BRIDES FOR SEVEN BROTHERS, STANLEY DONEN, 1954)*. 1616: *Anuario de  
Literatura Comparada*, 13 (2023), 223-254.

RESUMEN: En este trabajo ilustramos la posibilidad de aplicar el modelo de  
relaciones transtextuales de Gérard Genette (*Palimpsestos*, 1962), pensado en su

origen para textos literarios, al análisis de textos cinematográficos. Como objeto de estudio hemos seleccionado la película *Siete novias para siete hermanos* (Stanley Donen, 1954), que será analizada desde el punto de vista de las relaciones de hipertextualidad, intertextualidad, paratextualidad y architextualidad. Los resultados del análisis muestran la aplicabilidad del modelo y el enriquecimiento que supone esta perspectiva de estudio para la valoración de la película.

*Palabras clave:* intertextualidad en el cine; Genette; Stanley Donen; Stephen Vincent Benét; rapto de las sabinas.

ABSTRACT: In this paper we highlight the possibility of applying Gérard Genette's model of transtextual relations (*Palimpsests*, 1962), originally oriented to the analysis of literary texts, to the study of filmic texts. As a case in point, we have chosen Stanley Donen's film *Seven Brides for Seven Brothers*, whose hypertextual, intertextual, paratextual and architextual relations with other literary or filmic texts (or genres) will be carefully studied. The results of our analysis confirm both the applicability of the model and the contributions from this perspective for a more fruitful appraisal of the film.

*Keywords:* Intertextuality in the cinema; Genette; Stanley Donen; Stephen Vincent Benét; Rape of the Sabins.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo<sup>1</sup> pretendemos ilustrar las modalidades de aplicación del sistema de análisis transtextual propuesto por Gérard Genette en *Palimpsestos* (1962), pensado inicialmente para el análisis de textos literarios, a los productos cinematográficos, para lo que hemos elegido la película *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*) dirigida por Stanley Donen en 1954<sup>2</sup>.

1. Este artículo se incluye dentro de las actividades del proyecto PID2019-107253GB-I00/AEI/10.13039/501100011033. Agradecemos las sugerencias de los dos informes de evaluación anónimos recibidos, que nos han ayudado a mejorar el trabajo.

2. La bibliografía sobre intertextualidad en el cine, adaptación, remake, secuelas... es, por supuesto, amplia y compleja, por no decir inabordable; véanse, sin mayor afán de exhaustividad, algunos títulos ya de referencia, como Gaudreault (1988), Iampolski (1998), Horton y McDougal (1998), Sánchez Noriega (2000), Aragay (2005), Hutcheon (2006), Verevis (2006), Zanger (2006), Jess-Cook (2009) o Jess-Cook y Verevis (2010). Nuestro propósito, con todo, es mucho más modesto, pues pretendemos tan solo ilustrar, mediante un estudio

La estructura del artículo será la siguiente. En primer lugar, examinaremos brevemente las relaciones del sistema de Genette sobre las que vamos a trabajar. A continuación, contextualizaremos la película objeto de nuestro análisis. Entrando ya en el análisis transtextual, estudiaremos primero las relaciones de hipertextualidad que mantiene la película, tanto cuando funciona como hipertexto como cuando lo hace como hipotexto; después, las relaciones de intertextualidad en el sentido estricto que se le da a este término en el sistema de Genette y las de paratextualidad, que nos permitirán calibrar cuál de los hipotextos discernibles en la película adquiere mayor relevancia. Por último, analizaremos las relaciones de architextualidad, en primer lugar, con el macrogénero dramático; en un segundo nivel, con el archigénero cinematográfico, y, dentro ya de los géneros cinematográficos, con el género del musical.

## 2. LAS RELACIONES TRANSTEXTUALES DE GENETTE EN *PALIMPSESTOS*

Como hemos indicado, nuestro método de análisis parte del modelo de relaciones transtextuales desarrollado por Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* (Genette 1989), tomando en consideración, en especial, las que a continuación se detallan:

- intertextualidad: presencia, más o menos literal, de un texto dentro de otro texto, cuyo ejemplo más evidente es la cita, aunque también entran en esta categoría el plagio y la alusión<sup>3</sup>;
- hipertextualidad: presencia latente de un texto anterior (hipotexto) en otro texto más reciente (hipertexto), que lo recrea, reescribe o reelabora, total o parcialmente<sup>4</sup>;
- architextualidad: relación entre un texto y el género literario o la clase de textos a la que pertenece<sup>5</sup>;

---

de caso, la aplicabilidad del marco conceptual desarrollado en *Palimpsestos* al ámbito de la adaptación cinematográfica.

3. Genette define, en efecto, la intertextualidad de manera restrictiva como: «... una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia *efectiva* de un texto en otro...» (Genette 1989, 10); la cursiva es nuestra.

4. Para Genette, pues, la hipertextualidad es, genéricamente, «... toda relación que une un texto B que llamaré hipertexto a un texto anterior A al que llamaré hipotexto...» (Genette 1989, 14).

5. Como señala Genette, la relación architextual se hace manifiesta con mucha frecuencia mediante el paratexto, al que a continuación nos referiremos, o puede el autor

- paratextualidad: relación entre un texto principal y los textos que, marginalmente, lo acompañan, «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc., que procuran un entorno (variable) al texto...» (Genette 1989, 11)<sup>6</sup>.

Lo que pretendemos ilustrar en nuestro trabajo es la posibilidad de aplicar estas categorías, más allá de los textos literarios para los que fueron creadas<sup>7</sup>, también a los textos cinematográficos, donde hay que considerar, al menos, cuatro perspectivas, la general del «argumento» y las específicas de la palabra, la imagen y la música.

### 3. *SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS*<sup>8</sup> (STANLEY DONEN, 1954): CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

#### 3.1 *Contextualización*

Este impactante musical, con una fotografía en color AnSCO en formato Cinemascope y una duración de 102 minutos<sup>9</sup>, estrenado en Estados Unidos el 2 de julio de 1954 y en España el 17 de abril de 1955, fue dirigido por Stanley Donen<sup>10</sup>, uno de los cineastas más representativos del género y uno de los mejores cultivadores americanos de un tipo de comedia elegante, sofisticada, amable y a la postre incisiva<sup>11</sup>.

---

dejarla más o menos clara mediante diversos procedimientos, pero la adscripción architextual del texto, en último término, le corresponde al lector o receptor (Genette 1989, 13).

6. Dejamos aparte la *metatextualidad*, «... la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo...» (Genette 1989, 13), pues es de menor interés para nuestro propósito.

7. Es significativo, en este sentido, el subtítulo del libro de Genette sobre el que trabajamos: «La *literatura* en segundo grado»; la cursiva es nuestra.

8. El título definitivo de la película, que se aparta, como veremos, del que lleva el relato fuente, se aprobó el 7 de octubre de 1953, cuando el rodaje ya había empezado; la propuesta partió de Howard Dietz, uno de los letristas de la banda sonora (Silverman 1996, 189).

9. Una completa ficha técnica de la película puede verse en <https://www.filmaffinity.com/es/film952510.html> o en Silverman (1996, 354-355).

10. Sobre Donen y su obra pueden consultarse las monografías de Casper (1983) y Silverman (1996), que ofrecen sendos análisis del filme en las pp. 64-76 y 186-198, respectivamente.

11. De entre su filmografía podemos destacar también *Un día en Nueva York* (*On the Town*, 1949), *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952), *Una cara con ángel*

Con música de Saul Chaplin y Gene de Paul, letras de Johnny Mercer y coreografía de Michael Kidd, el guion, obra de Albert Hackett, Frances Goodrich y Dorothy Kingley, está basado en el relato corto *The Sobbin' Women*, publicado por Stephen Vincent Benét (1898-1943), en su primera versión, en 1926, quien a su vez se basó en la leyenda romana del rapto de las sabinas. La historia que cuenta la película se sitúa en Oregón en 1850 y el filme es reconocido sobre todo por la poco convencional coreografía de Michael Kidd, que convirtió actividades cotidianas como cortar madera o levantar un granero en maravillosos números de baile. Obviamente, Kidd tuvo que diseñar una sofisticada coreografía, para que seis rudos granjeros bailando no se vieran ni ridículos ni tan artificiales como unos bailarines de ballet. Además, dos de los actores no sabían bailar, pero su presencia era necesaria en los números de baile<sup>12</sup>. La película fue rodada casi por completo en los estudios de la MGM en Los Ángeles, aunque la secuencia de la huida con las chicas secuestradas y el alud se filmó en exteriores, en Sun Valley, Idaho.

En lo que se refiere a la recepción e impacto<sup>13</sup>, la película recaudó 5.526.000 dólares en Estados Unidos y Canadá y 3.198.000 en otros países. En 1955 ocupó el quinto lugar entre las películas más populares en Inglaterra y su música se situó en el número uno de las emisoras británicas durante muchos meses. Ash (2004) la define como ejemplo paradigmático que combina la cultura, la historia y la estética de los musicales norteamericanos. En 2006 el American Film Institute la ubicó en el puesto 21 de los mejores musicales y el *Empire Magazine*, en 2008, en el puesto 464 de las 600 mejores películas de todos los tiempos. Ganó, además, el Oscar a la mejor banda sonora; fue nominada como mejor película para los premios BAFTA; el Directors Guild of America (Sindicato de Directores de Estados Unidos, DGA) la premió por el mejor guion musical, y el National Board of Review la situó a la cabeza de los diez mejores musicales. En 2006, en fin, el American Film Institute la eligió como una de las mejores películas musicales estadounidenses jamás realizadas (Furia-Pettersson 2010, 188).

---

(*Funny Face*, 1957), *Indiscreta* (*Indiscreet*, 1958), *Charada* (*Charade*, 1963) y *Dos en la carretera* (*Two for the Road*, 1967).

12. Uno de ellos, Jeff Richard (Benjamin), pudo al menos interpretar los números más sencillos, y del otro, Russ Tamblyn (Gideon), se aprovechó su experiencia como gimnasta. Los otros cuatro hermanos fueron interpretados por bailarines profesionales, como también los papeles femeninos.

13. Para calibrar el impacto inmediato en la audiencia estadounidense pueden consultarse las reseñas publicadas tras su estreno; cf. Benedict (1954), Coe (1954) y Weiler (1954).

### 3.2 Argumento

En 1850, el tosco granjero Adam Pontipee (Howard Keel) llega al pueblo desde su apartada granja para vender sus pieles, aprovisionarse... y buscar esposa, y logra convencer a Milly (Jane Powell), una esforzada sirvienta de la taberna local, con la que retorna esa misma tarde a casa, convertidos ya en marido y mujer. Milly lleva consigo dos libros, las *Vidas* de Plutarco y la Biblia<sup>14</sup>, y se siente feliz de no tener ya que cocinar y llevar el hogar más que para dos, sin saber que Adam vive en realidad con sus seis hermanos<sup>15</sup>. Cuando llegan al hogar Milly se siente desagradablemente sorprendida por los malos modales de sus jóvenes cuñados y el lamentable estado de la casa, y comprende que Adam no buscaba en realidad una esposa, sino una sirvienta, pero se hace cargo enseguida del hogar y de la educación de los muchachos, que, bañados, afeitados y con ropas limpias, parecen ya otros. Milly les inculca además buenos modales y no tarda mucho en enseñarles a bailar y a tratar con las chicas, con la intención de que puedan también ellos casarse.

Para poner en práctica lo aprendido, los Pontipee acuden con Milly al pueblo, donde bailan, ayudan a construir y destruyen un granero, se enfrentan con los sofisticados pretendientes de las chicas que aman y se marchan, en fin, convencidos por la desastrosa experiencia de que nunca podrán conseguir esposas. Cuando se acerca el invierno, conscientes, ahora, de la soledad sentimental en la que viven, se plantean abandonar la granja, pero Adam les propone un plan inspirado en una de las historias del libro de Milly, la de las *Sobbin' Women* (es decir, el rapto de las sabinas), de modo que marchan al pueblo, raptan a seis chicas y provocan un alud para que sus familiares no puedan atravesar el paso montañoso durante el invierno. Pero Milly instala a las muchachas en la casa y relega a los jóvenes al establo, mientras que Adam, irritado, se marcha a pasar el invierno a una alejada cabaña de caza en las montañas.

Para matar el tiempo durante el largo invierno, Milly lee a las muchachas las historias de Plutarco, y ellas, presas de una especie de «síndrome de Estocolmo», reclaman una y otra vez precisamente la del rapto de las sabinas. Pronto se produce un coqueteo mutuo con los Pontipee, que da lugar, tras el nacimiento de la hija de Milly, a un ansioso y casto acercamiento. Adam regresa, al fin, para conocer a su hija y comprende que

14. Ambos representan las dos columnas sobre las que se asienta la civilización occidental: la tradición clásica y el cristianismo (Martín Rodríguez 2007, 635).

15. Benjamin (Jeff Richards), Caleb (Matt Mattox), Daniel (Marc Platt), Ephraim (Jacques d'Amboise), Frank (Tommy Rall) y Gideon (Russ Tamblyn).

las chicas deben regresar con sus familias. Mientras tanto, el invierno ha terminado y los familiares de las raptadas llegan armados para reparar su honor, pero ellas no quieren ya regresar. Justo cuando uno de los Pontipee es apresado y van a colgarlo, se oye el llanto de la niña y el sacerdote pregunta de quién es la criatura; todas se miran y responden a coro: «¡Mía!», de modo que sus parientes consienten en que los muchachos se casen con ellas y la película concluye con un convencional final feliz.

#### 4. ANÁLISIS TRANSTEXTUAL

##### 4.1. *La aplicación del sistema de Genette a los productos cinematográficos*

Aunque el sistema de Genette, como dijimos, nació esencialmente vinculado al análisis de textos literarios, es claro que puede también aplicarse a los cinematográficos. Si una película, por ejemplo, *La colmena* (M. Camus, 1982), está inspirada en –o es una versión cinematográfica de– la novela homónima de Camilo José Cela, parece evidente que podemos hablar de una modalidad de hipertextualidad, aunque algunos, por tratarse de dos *medios* distintos, la literatura y el cine, preferirán hablar de *hipermedialidad*. Y lo mismo puede decirse, hablando ya solo de textos cinematográficos, en el caso del *remake*, tanto cuando mantiene el nombre de su hipotexto, estableciendo lo que Genette llama *contrato de intertextualidad*, como cuando lo cambia, presentando, entonces, un *remake* «encubierto»<sup>16</sup>.

Ahora bien, si la película está inspirada en una novela, en una obra de teatro o en otra película anterior, reproducirá, al menos, algunos de sus diálogos; cuando eso ocurre, estamos, obviamente, ante lo que Genette llama «intertextualidad» (en sentido estricto).

La película, por otra parte, pertenecerá, necesariamente, a algún subgénero cinematográfico (por ejemplo, el *western*) o a alguna clase de películas (por ejemplo, el cine de animación); estaremos, entonces, ante relaciones de architextualidad.

Los filmes, en fin, tienen, como cualquier otro texto, sus paratextos (el título, que puede variar según los países en que se exhiba, las secuencias

16. Ejemplos de lo primero, aducidos por Martín Rodríguez (2012, 229), son las dos versiones televisivas de *Un tranvía llamado Deseo*, con escenas de sexo y violencia más explícitas y protagonistas femeninas más volcánicas que en su referente, la versión fílmica de Elia Kazan; de lo segundo, *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938) y *Su deporte favorito* (*Man's Favourite Sport*, 1964).

de créditos, las tomas falsas anexadas a veces al final...) y generan, como es lógico, continuos metatextos<sup>17</sup>.

## 4.2. *Relaciones de hipertextualidad*

Puesto que la hipertextualidad es una relación entre dos textos, uno anterior, el *hipotexto*, y otro posterior y basado en él, el *hipertexto*, planteamos en este apartado la posibilidad de que nuestra película funcione en cualquiera de estas dos posiciones. Estudiaremos primero las relaciones de hipertextualidad en las que actúa como hipertexto, que nos permitirán analizar su relación con sus fuentes, y después, cuando actúa como hipotexto, lo que nos servirá para calibrar su influjo en otros productos cinematográficos o audiovisuales.

### 4.2.1. Siete novias para siete hermanos como hipertexto

Debemos establecer, en primer lugar, dentro de la hipertextualidad en el ámbito cinematográfico, una distinción entre «hipertextualidad interna» e «hipertextualidad externa».

#### 4.2.1.1. Hipertextualidad interna

En cualquier producto cinematográfico, la relación entre el guion y la película como producto ya terminado podemos considerarla como hipertextualidad interna, en que el guion funciona como hipotexto interno, porque es lo que está *debajo* de la película, mientras que esta, como producto ya terminado, sería su hipertexto, porque es la transformación y la forma definitiva generada a partir del guion. Al no haber tenido acceso a los diversos estadios en la confección del guion, no hemos podido analizar esta relación hipertextual interna, cuyo desarrollo, por lo demás, excedería los límites recomendables para este artículo.

17. Este mismo artículo puede considerarse, en sentido amplio, metatexto de la película que estudiamos.



#### 4.2.1.2. Hipertextualidad externa

Como dijimos, la fuente principal de la película es el relato corto *The Sobbin' Women*<sup>18</sup>, del poeta y novelista estadounidense Stephen Vincent Benét (1898-1943)<sup>19</sup>. El relato se publicó originalmente en 1926 en la revista *The Country Gentleman*<sup>20</sup> y se incluyó después, en una versión reelaborada, que es sobre la que trabajamos, en una recopilación de sus relatos cortos titulada *Thirteen O'Clock: Stories of Several Worlds* (New York: Farrar and Rinehart, 1937)<sup>21</sup>.

Los guionistas captaron y respetaron, en general, la esencia del relato, aunque, como es natural, ampliaron, redujeron, transformaron o suprimieron algunos detalles, de los que hablaremos más adelante. En primer lugar, presentaremos un resumen del contenido; después, las principales divergencias argumentales con la película, y, por último, trataremos de explicar los posibles motivos por los que los guionistas decidieron apartarse en cada caso de su fuente.

Inicialmente se describe la llegada<sup>22</sup>, en los primeros días de los asentamientos de colonos, de la familia Pontipee, compuesta por el padre, la madre y sus siete hijos<sup>23</sup>, además de una sirvienta, que se detienen en el pueblo para comprar provisiones y se adentran después hasta las

18. El título incluye un juego de palabras de difícil traducción, un cruce entre *Sabine Women* (las sabinas de la leyenda romana) y *Sobbin(g) Women* («las lloronas», interpretación popular del sintagma por personas poco familiarizadas con el mundo clásico y desconocedoras del gentilicio *Sabine*), como se explica en las notas aclaratorias de la traducción española inédita elaborada por Antonio María Martín.

19. Sobre S. V. Benét, cf. Fenton (1958) y Stroud (1962).

20. *The Country Gentleman*, 1926, XCI, pp. 6-7 y 74-79. La historia es básicamente la misma que en la segunda versión, aunque se encuadra en un marco narrativo que desaparecerá en la versión definitiva: un viejo *gentleman*, viudo de una descendiente de una de las muchachas raptadas, cuenta a unos oyentes desocupados en un hotel de la zona por qué el antiguamente conocido como «Pontipee Valley» se llama ahora «Sobbin' Women Valley».

21. Aunque hay una edición impresa reciente de este opúsculo, publicada en 2015 en Estados Unidos por la editorial Theophania Publishing, hemos consultado el texto en inglés en la digitalización de la versión definitiva de la historia (la publicada en *Thirteen O'Clock*) en *A Project Gutenberg Canada* Ebook. <https://gutenberg.ca/ebooks/benetsv-thirteen07-sobbinwomen/benetsv-thirteen07-sobbinwomen-00-h-dir/benetsv-thirteen07-sobbinwomen-00-h.html>. Al no existir versión española, nos hemos servido de la mencionada traducción elaborada por Antonio María Martín Rodríguez.

22. Mientras que en la película se precisa que el lugar de llegada es el territorio de Oregón, en el relato fuente queda indefinido.

23. Sin embargo, Benét solo menciona los nombres de seis: Harry, Halbert, Harvey, Hob, Hosea y Howard.

profundidades del valle en el que se asientan. Era una familia educada, pero poco sociable, y apenas aparecían por el pueblo como no fuera para vender sus pieles y procurarse provisiones.

Cuando mueren los padres y, poco después, la sirvienta, los siete hermanos quedan solos al cuidado de la finca y de la casa, que se convierte pronto en una auténtica pocilga, y acaban convenciéndose de que una mujer debe hacerse cargo de nuevo del hogar. Harry, el mayor, es designado por la suerte para procurarse una esposa y propone matrimonio a Milly, una sirvienta de la taberna local, que acepta de buena gana, pues tenía decidido dejar de servir en cuanto la ocasión se le presentara<sup>24</sup>.

Al llegar a la casa, Harry le presenta a sus seis hermanos, de los que no le había hablado, y le enseña su nuevo hogar. Milly disimula su decepción y, aunque siente deseos de regresar al pueblo, ofrece a sus cuñados una suculenta cena, sin decir, por el momento, una sola palabra sobre sus malas maneras.

Con el transcurrir de los meses, la vida familiar se consolida y pronto Milly les anuncia su embarazo y que no podrá ya trabajar en las tareas de casa como hasta ahora. La familia se reúne para buscar una solución y deciden que cada uno de los hermanos, sucesivamente, vaya al pueblo en busca de esposa, aunque sin resultado. Sin dejarse vencer por el desánimo, Milly les cuenta que «una vez había leído un libro de historia sobre un puñado de gente llamados romanos que tenía exactamente el mismo problema», y les explica que, no pudiendo conseguir esposas de sus vecinos, los *Sobbin's* o los *Sabbin's*, o algo por el estilo, una noche se llevaron un montón de sus mujeres y se casaron con ellas. Terminado el relato, Milly los convence para hacer lo mismo y traza para ello un cuidadoso plan.

En la tarde de la gran fiesta anual, los jóvenes Pontipee, ayudados por Milly y Harry, se apoderan de las chicas y la copiosa nevada y el oportuno bloqueo del paso harán imposible el acceso de sus enojados familiares al valle hasta la llegada de la primavera.

Ya en el rancho, Milly tranquiliza a las muchachas y les promete protegerlas de aquellos leñadores, a los que manda a vivir al establo. Ellas, al principio, disfrutaban de una vida cómoda sin tener que hacer nada, pero pronto se aburren y empiezan a espiar por las ventanas a los muchachos, de los que poco a poco se enamoran y, aprovechando la presencia en la finca de un clérigo, acaban casándose con ellos.

24. He aquí una primera diferencia entre la Milly del relato y la de la película: igual que Harry lo que desea, en realidad, es un ama de casa, Milly lo que desea es dejar de ser sirvienta, y uno y otra se sirven para ello de una fulminante boda marcada por el interés más que por el amor.

Una tarde, cuando ya había empezado el deshielo, los padres de las muchachas se acercan armados de rifles y guadañas. Milly sale a la puerta tranquilamente con su criatura<sup>25</sup> –ya de unas seis semanas– en brazos y pregunta al ministro si viene para bautizarla. Todos bajan las armas y preguntan por sus hijas, mientras se oye dentro el ruido de una rueca y voces de mujeres cantando a la vez que faenan. Milly pregunta a los padres si le parece un ambiente de mujeres que sufren, a lo que ellos responden que no. Se reúnen, en fin, todos con gran alegría, las chicas presentan a sus esposos a sus padres y la cena esa noche constituye ya una gran celebración en familia.

Pasamos ahora a señalar las principales diferencias en el desarrollo de la historia entre el relato fuente y la película. Benét recrea y actualiza la leyenda del rapto de las sabinas situándola en la época de la conquista del Oeste. Los personajes masculinos son tímidos y no muy listos, mientras que el papel preponderante y más activo lo desempeña Milly, que es quien diseña el plan para que sus cuñados consigan esposas; es ella quien conoce la leyenda y quien los incita a raptar a las chicas del pueblo. En cambio, en la película, será Adam Pontipee<sup>26</sup>, un hombre mucho más decidido que su correlato en Benét<sup>27</sup> y que solo quiere una esposa bonita y eficiente en las tareas del hogar<sup>28</sup>, quien dé a sus hermanos la idea de reactualizar el rapto de las sabinas<sup>29</sup> y los incite y ayude, mientras que Milly, que no sabe nada del rapto, ni participa en él, los reprende severamente al llegar al rancho y encierra a las jóvenes en la casa para protegerlas. No en vano, como recuerda Morales (2007, 88), la película se estrenó en 1954, en plena Guerra Fría, cuando Hollywood dejaba claro que los hombres tenían que ser hombres y presentaba a las mujeres estadounidenses propensas al llamado

25. Benét no aclara si Milly tuvo un niño o una niña, pues utiliza los términos *child* o *baby*, que valen tanto para varones como para hembras. En la película, en cambio, se trata de una niña, a la que Milly pone el nombre de Hannah.

26. Los guionistas cambiaron la onomástica de los Pontipee, cuyos nombres comienzan todos por la letra *h* en el relato fuente, sustituyéndolos por nombres de procedencia bíblica siguiendo un orden alfabético de mayor a menor. Así, Harry pasa a llamarse Adam.

27. Así, a diferencia de Adam, cuando Harry Pontipee va al pueblo a buscar esposa, está nervioso, asustado y no sabe cómo acercarse a una chica ni cómo tratar con ella.

28. «La quiero arregladita, bonita y esbelta» y «Hasta te pagaría un curso de cocina si me dijeras *Sí quiero*», oímos decir a Adam en la canción inicial («Pretty and trim but kind and slim» y «Or pay your way thru cookin' school / If'n you would say I do», en el original).

29. «[...] entonces haced lo que hicieron los romanos con aquellas sabinas o como se llamaran. Aquellos romanos tenían el mismo problema que vosotros, conquistaban nuevos territorios y las mujeres escaseaban igual que aquí [...]».

síndrome de Estocolmo<sup>30</sup>. Por eso, la actividad se traspa en la película al protagonista masculino, cuyos excesos tiene que intentar minimizar su esposa con la actitud paciente y balsámica que se consideraba propia de la mujer casada en los años 50.

Otro tema importante, tanto en el relato de Benét como en la película<sup>31</sup>, es el peso de la religión. En el relato, Milly no consiente en marcharse con Harry sin que el pastor los case y se especifica que los Pontipee asistían a las celebraciones religiosas una vez al año y pagaban escrupulosamente sus diezmos. Se incluye también la presencia, un poco forzada, de un pastor itinerante que pasa el invierno en la granja, para que puedan celebrarse las bodas durante el periodo de aislamiento. Y es significativo que sea el pastor del pueblo quien encabece a los familiares que acuden a liberar a sus hijas, indicio de su relevancia social. En la película, lo primero que hacen Adam y Milly antes de marchar a la granja es también casarse, pero no hay referencia al cumplimiento religioso ni a los diezmos<sup>32</sup>. Sin embargo, la religión estará muy presente en la casa desde la llegada de Milly, que no permite, por ejemplo, empezar el primer desayuno sin haber bendecido la mesa, e incluso (en el minuto 20:29-20:30) lee, entristecida por el maleducado comportamiento inicial de sus cuñados, el siguiente versículo bíblico: «No tiréis perlas ante los puercos, para que no las pisoteen y se vuelvan y os despedacen» (Mt 7, 6). También Adam incluye en su plan el rapto de un pastor para que los case, pero al final lo olvidan, lo que permite eliminar un detalle del relato original que podría haber sido perturbador en la Norteamérica de los 50, la boda (aunque fuera no consumada, como en el relato fuente) de las chicas sin el consentimiento ni el conocimiento siquiera de sus padres. En la película, en efecto, la boda se produce cuando, terminado el invierno, llegan los padres liderados por el pastor, que es quien, al escuchar llorar a la niña de Milly y oír preocupado que todas las chicas responden que la niña es suya, se apresura, de acuerdo con los demás padres, a obligar a los Pontipee a que se casen con ellas. Siendo el cristianismo uno de los dos pilares, junto con la cultura grecorromana, sobre los que se asienta la llamada civilización occidental, nada de extraño tiene esa marcada presencia religiosa tanto en el relato como en la película, en

30. Citado por Connors (2013, 128). También Martín Rodríguez (2007, 636-637) se refirió a la pertinencia del «síndrome de Estocolmo» en relación con la película, aunque lo aplicó no a Milly, sino a las chicas raptadas.

31. No en vano, en la película, uno de los dos libros que posee Milly, heredados de su padre, es la Biblia.

32. En cambio, y a diferencia del relato, los Pontipee llevan ahora, como se dijo, nombres bíblicos.

función de la época en la que se ambientan las dos obras, pues la vida de los colonizadores tenía como cimiento a la familia y la religión, y Estados Unidos en los 50 quería dar la imagen de un país impregnado de profundos valores familiares y religiosos.

Con estos presupuestos, es obvio que la película estaba llamada a convertirse con el tiempo en un blanco para la crítica feminista<sup>33</sup>, y lo más destacado, en efecto, en el paso del relato de Benét a su versión cinematográfica es la edulcoración del personaje de Milly, tanto en lo que se refiere a su situación anterior a la boda como a su actuación ya casada como «investigadora» de la reprobable acción de sus cuñados, además de que se le asocian detalles que apuntan a la creación de un personaje femenino sensible y a la vez práctico<sup>34</sup>, un perfil muy adecuado seguramente para la esposa de un colono en 1850, pero no menos para lo que se esperaba de un ama de casa en los Estados Unidos de la época en que se produce la película.

El segundo hipotexto de la película es la leyenda romana del rapto de las sabinas. Se trata también de una relación hipertextual, pero de segundo grado, porque la película está basada en el relato corto de Benét, y es este el que tiene como hipotexto a la leyenda romana. Para su análisis, resumiremos el tratamiento del tema en Plutarco, supuesta fuente de los Pontipee para raptar a las muchachas, que cotejaremos con la otra fuente principal, la que ofrece un siglo antes Tito Livio en el libro primero de *Ab urbe condita*<sup>35</sup>, identificando simplemente las diferencias. También examinaremos la

33. Véanse, a este respecto, por ejemplo, las opiniones de la novelista Francine Prose, recogidas en Silverman (1996, 188).

34. He aquí, por ejemplo, cómo lo explica Casper: «Although the script for the most part pasteurizes Benet's details—for example, Milly is now a parson's ward and not a slave whose time Adam buys—it is studded with details that evoke the period and its people, such as Milly adding sorrel to her wedding bouquet because it is good for soup» (1983, 65).

35. Esto es, su historia de Roma *desde la fundación de la ciudad*. No son, por supuesto, las únicas fuentes clásicas sobre este episodio legendario. Como recuerda Macías Villalobos (2008), los testimonios antiguos más completos son Livio (1, 9-13), Dionisio de Halicarnaso (*Antigüedades romanas*, 2, 30-48, casi idéntico a la versión de Livio) y Plutarco *Rom.* 14-21, la más novelesca de las tres fuentes principales, pero ofrece también una relación comentada de otra serie de testimonios más breves, con remisión a la correspondiente bibliografía. Presenta igualmente un elenco de las interpretaciones que se han dado a la leyenda y una visión panorámica de sus representaciones en el arte antiguo y en el moderno, incluyendo la pintura, la escultura, la literatura (con una breve referencia al relato de Benét), la música y el cine, para el que se mencionan la película que nos ocupa; *El rapto de las sabinas* (Alberto Goud, 1960), un *peplum* un poco posterior, y un vídeo homónimo sin diálogo producido por Eve Sussman y presentado en el 47.º Festival de Cine Internacional de Tesalónica en 2006. Un rápido repaso de las principales fuentes puede verse también en Connors (2013, 130-132), que incluye igualmente referencias de la bibliografía secundaria esencial.

adaptación del tema en el relato de Benét y, por último, su transformación en la versión cinematográfica.

Plutarco, la fuente explícita<sup>36</sup> para el rapto en la película, pero no en la historia de Benét, refiere que, recién fundada Roma, Rómulo organizó el rapto de treinta doncellas sabinas, entre ellas Hersilia, su futura esposa. Los sabinos enviaron embajadores reclamando en vano la devolución de sus hijas y marcharon finalmente contra Roma, pero las sabinas se interpusieron entre los combatientes y se produjo un armisticio, que aprovecharon para llevar a sus casas a sus parientes, que comprobaron que eran las dueñas de sus nuevos hogares y que sus maridos las trataban con consideración y cariño.

Por su parte, Tito Livio explica que la falta de mujeres amenazaba la perpetuación de Roma, de modo que se enviaron emisarios a los pueblos vecinos, que fueron rechazados. Disimulando su resentimiento, Rómulo dispuso celebrar unos juegos en honor de Neptuno e invitó a ellos a los pueblos circundantes. Los visitantes son acogidos como huéspedes, pero en medio del espectáculo los romanos raptan a las doncellas y los sabinos escapan entristecidos. Entretanto, Rómulo visita una a una a las mujeres raptadas y les promete que serán sus esposas, y Roma su nueva patria. Cuando estalla la guerra, la irrupción en el campo de batalla de las raptadas pone fin al conflicto y da lugar a una alianza entre los dos pueblos.

Aunque, en principio, cualquiera de las dos fuentes clásicas principales podría haber servido a los Pontípee para ejecutar sus planes, parece evidente que, no sabemos si Benét, pero sí al menos sus adaptadores filmicos, estaban pensando en Plutarco, ya que Milly posee un libro de este autor.

En todo caso, la leyenda clásica y el relato de Benét muestran muchas similitudes. Los protagonistas son hombres toscos y pobres que necesitan poblar sus territorios, pero no tienen mujeres para poder hacerlo. Los primeros romanos, en efecto, eran gente rústica y sin prestigio, que los pueblos vecinos miraban con recelo, de ningún modo dispuestos a que casaran con sus hijas. En cuanto a los Pontípee, constituyen una numerosísima familia compuesta primordialmente por hombres, que establece una próspera granja en un valle hasta entonces no habitado y, tras la muerte de su madre y de la sirvienta que la auxiliaba, se dan cuenta de que necesitan de la presencia femenina en su casa, de modo que el hermano mayor se

36. La Milly de Benét no menciona a Plutarco, al referir a sus cuñados una versión muy simplificada de la historia, mientras que en la película enseña a Adam sus dos libros, la Biblia y las *Vidas paralelas* de Plutarco. En la película, además, Milly lee una y otra vez esa historia a las muchachas enclaustradas en la casa durante el invierno. Un análisis de la versión de Plutarco puede verse en Boulogne (2000).

casa con una *bound girl*<sup>37</sup> que trabaja en la taberna del pueblo. También los otros hermanos, instigados por su cuñada, visitan el pueblo con la intención de contraer matrimonio, pero son rechazados, tras lo cual Milly los informa sobre el precedente romano, los desafía a raptar a las muchachas y traza un meticuloso plan para ello. La cultura clásica, por tanto, tradicionalmente considerada de alto contenido educativo porque aporta modelos de conducta recomendables, se convierte aquí, en cambio, en un modelo para acometer fechorías (Martín Rodríguez 2007).

Por su parte, los romanos organizan un fastuoso espectáculo público al que invitan a sus vecinos, una tapadera para el meticuloso plan que Rómulo había trazado para apoderarse de las mujeres que su pueblo necesitaba. El equivalente en el relato de Benét es la celebración anual del Día de Acción de Gracias, donde, igual que los antiguos sabinos se despojaron de sus armas para concentrarse en el espectáculo, también los colonos dejaron sus rifles a la puerta. Y, con la misma precisión que en el modelo clásico, los Pontípee se apoderan de las chicas y se las llevan rápidamente al valle. Una diferencia notable, pues, es que en el modelo clásico son los romanos quienes organizan un espectáculo para engañar a los sabinos, mientras que los Pontípee se aprovechan de una fiesta que organizan los trasuntos de los sabinos.

Como en el precedente clásico, el enfrentamiento entre los raptadores y los familiares de las raptadas se demora lo suficiente para que estas se acomoden a su nueva situación, y resulte ya imposible una solución que no armonice sus relaciones con sus familias biológicas y con sus recientes esposos. El episodio del rapto termina, pues, en el relato de Benét, con el beneplácito de los familiares de las raptadas y la integración de los Pontípee en la sociedad del pueblo, mientras que en la leyenda romana son, al contrario, los sabinos quienes se acaban convirtiendo en romanos.

Una vez analizada la reutilización de la leyenda en el relato de Benét, estudiaremos ahora las transformaciones de este motivo argumental en la adaptación cinematográfica. En primer lugar, por las razones ya apuntadas, el papel de instigador del rapto pasa de Milly a Adam; con ello se la preserva de la censura moral de una acción objetivamente poco ética, pero también se cercena su capacidad de actuación, relegándola al papel de ama de casa comprensiva y compasiva, y privándola de buena parte de su astucia y su capacidad de conseguir sus objetivos sirviéndose de los varones de su familia. En segundo lugar, mientras que en el relato fuente

37. Niña de familia pobre que, al no poder ser mantenida por sus padres, era entregada a otra familia para que la mantuviera, en el seno de la cual venía a ser como una sirvienta.



se indica simplemente que Milly, además de ser una de esas chicas que no se arredran ante nada, tenía más educación de la que dejaba ver, al inicio de la película Milly identifica como uno de los dos libros que le dejó su padre las *Vidas* de Plutarco, de modo que la película convierte en relación transtextual explícita lo que en Benét estaba solo implícito.

Puede, en fin, aducirse un tercer hipotexto para la película, en este caso cinematográfico, *Blancanieves y los siete enanitos*, el primer largometraje de animación de la factoría Disney<sup>38</sup>. Ya, antes que nada, resulta evidente la similitud entre los nombres de las dos películas, un aspecto siempre interesante para el análisis transtextual. Como ya dijimos, en el proceso de preproducción de *Siete novias* se decidió abandonar el título del relato fuente por el que luego sería el definitivo<sup>39</sup>. Parece obvio que, al estudiar el relato de Benét, se cayó en la cuenta de la similitud de la experiencia de Milly al llegar a su nueva casa con la de Blancanieves al llegar a la de los enanitos, establecida seguramente a partir del recuerdo de la película de Disney, que ningún norteamericano de los 50 habría dejado de ver cuando era niño. A partir de ahí, los guionistas, una vez intuida la relación hipertextual implícita con *Blancanieves*, acercaron aún más la película a este tercer hipotexto, más familiar para los espectadores que el relato de Benét o el rapto de las sabinas. Y, en consecuencia, se modificó el título, estableciendo una relación paratextual más estrecha con el hipotexto más fácilmente identificable para la audiencia.

Pasando, ahora, a la exposición de las similitudes más evidentes con este tercer hipotexto, podemos recordar cómo Blancanieves, perdida en el bosque, llega a una bonita casa, entra en ella y conjetura que allí deben de vivir siete muchachos muy pequeños, en medio del caos más absoluto, pues el desorden, el polvo y la suciedad se han apoderado completamente de lo que alguna vez debió de ser un agradable hogar. Inspecciona las habitaciones y la cocina y se decide a limpiar y preparar una buena cena para cuando lleguen los moradores de la casa.

38. Para la influencia de *Blancanieves* en *Siete novias* y en otras películas, como *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, V. Fleming et al., 1939), *Bola de Fuego* (*Ball of Fire*, H. Hawks, 1941) o *Los pájaros* (*The Birds*, A. Hitchcock, 1963), cf. Martín Rodríguez (2006, 87, n. 10; 2007, 635).

39. Entre el título original y el definitivo se propuso otro que acercaba aún más la historia a *Blancanieves*, *Una novia para siete hermanos*, al que hubo que renunciar por motivos de censura (Martín Rodríguez 2007, 635, n. 13).





Imagen 1. Blancanieves preparando la cena<sup>40</sup>.

Igualmente, Milly, al llegar a la casa del bosque de los Pontipee, descubre que allí viven siete muchachos<sup>41</sup>, se encuentra, al entrar, con el caos, el polvo y la suciedad por todas partes, y en especial en la cocina. Resignada, decide cocinar una buena cena para esos jóvenes, que seguramente llevan sin comer bien desde hace mucho tiempo, y limpiar la casa.



Imagen 2. Milly trajinando en la cocina<sup>42</sup>.

Entrando, ahora, en detalles más concretos, hay uno muy similar en las dos películas, cuando los siete se van a sentar a comer sin lavarse las manos y las dos chicas los obligan a hacerlo, obedeciendo ellos sin rechistar.

40. Agradecemos a los responsables del sitio web [2000peliculassigloxx.com](https://2000peliculassigloxx.com) la autorización para citar las diez imágenes de distintas películas ubicadas en dicha plataforma que reproducimos en este artículo. El fotograma está tomado de <https://videos.2000peliculasigloxx.com/blancanieves-y-los-siete-enanitos/>, 0:16:20.

41. Hay un contraste irónico entre los enanitos del hipotexto y los hombretones del hipertexto. Unos y otros, por lo demás, trabajan en el bosque, aunque los unos son mineros y los otros, leñadores.

42. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 0:19:22.

Ambas, en efecto, tendrán que esforzarse para que los hombres ahora a su cargo aprendan modales e higiene.



Imagen 3. Blancanieves examina las manos de los enanitos antes de la cena<sup>43</sup>.



Imagen 4. Milly examina las manos de sus cuñados antes de acudir al pueblo<sup>44</sup>.

Pero, a pesar de estas molestas imposiciones, como tanto Blancanieves como Milly han transformado la casa en un hogar agradable, tanto los enanitos como los Pontipee enseguida les cogen cariño y pronto estarán dispuestos a hacer cualquier cosa por ellas. Y no todo será rigidez en sus nuevas vidas, pues las chicas les enseñan a bailar y cantar, y las dos casas se llenan de música y alegría.

43. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/blancanieves-y-los-siete-enanitos/>, 0:39:42.

44. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 0:37:09. En el primer desayuno que les sirve, Milly no exige que sus cuñados le muestren las manos, pero sí que se sienten a la mesa bien lavados, peinados y afeitados.



Imagen 5. Blancanieves bailando con los enanitos<sup>45</sup>.



Imagen 6. Milly bailando con sus cuñados<sup>46</sup>.

Por otra parte, la llegada del invierno y la primera nevada también tienen un papel importante en las dos películas, en las que, por cierto, la primavera sella el amor: en la película de Disney, con la llegada del príncipe, con el beneplácito de los siete enanitos, a la vida de Blancanieves; en *Siete novias*, cuando los Pontipee, también con el beneplácito de sus futuros suegros, contraen matrimonio con las muchachas. En las dos películas, por tanto, el amor acaba triunfando.

Como recuerda Martín Rodríguez (2007, 633), haciéndose eco de las teorías de Propp (1974), en las raíces históricas de algunos cuentos folclóricos, como el de *Blancanieves*, se han visto ecos de antiguos rituales de paso de los muchachos adolescentes a la mayoría de edad:

45. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/blancanieves-y-los-siete-enanitos/>, 0:52:16.

46. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 0:36:05.

De hecho, en las raíces históricas de cuentos como *Blancanieves*, se han visto ecos de antiguos rituales de paso, en los que los jóvenes que se preparaban para el paso a la vida adulta vivían durante un tiempo en común en el bosque apartados de la vida social organizada, servidos a veces por mujeres cuyo disfrute sexual compartían. En el cuento, obviamente, este trasfondo aparece edulcorado, y la joven que vive y organiza la vida de la comunidad masculina es una especie de madrecita, aunque el detalle de los enanos, bajitos y de conducta pueril, como unos niños, pero con barbas y un trabajo duro, como los adultos, apunta todavía claramente, para el que quiera verlo, al estadio liminar del joven inmerso en el rito de paso.

*Mutatis mutandis*, podemos decir lo mismo de nuestra película, en la que somos testigos del paso de los hermanos Pontipee de la «adolescencia» a la edad adulta, con boda incluida, ayudados casi siempre por los consejos y las enseñanzas de Milly.

Se observará, por otra parte, que en este caso la relación hipertextual entre las dos películas no afecta solo al plano global del argumento, sino también al más específico de la imagen.

#### 4.2.2. Siete novias para siete hermanos como *hipotexto*

Hemos analizado cómo el relato de Benét, la leyenda clásica del rapto de las sabinas y la película *Blancanieves* funcionan como hipotextos de la película que analizamos. Pero, como la transmisión de la cultura se inscribe en una cadena continua de relaciones transtextuales, los hipertextos de productos anteriores también pueden convertirse en hipotextos de otros posteriores, de lo que ofreceremos tres ejemplos a propósito de *Siete novias*.

El primero lo encontramos en la película *Único testigo* (*Witness*, Peter Weir, 1985). En su primer viaje con su madre a Filadelfia, Samuel Lap, un niño *amish*, presencia por casualidad un brutal asesinato. Cuando John Book, el policía encargado de protegerlos, descubre que el crimen está relacionado con una trama de corrupción en el seno de la policía, decide refugiarse, mientras se recupera de una grave herida, en el poblado *amish*. Durante su estancia tiene lugar un acontecimiento que recrea una de las escenas más famosas de *Siete novias*, cuando los Pontipee acuden al pueblo para practicar sus recién aprendidas habilidades sociales y colaboran con otros jóvenes en la construcción de un granero. Durante la construcción, los Pontipee bailan y realizan todo tipo de acrobacias, bajo la atenta mirada de las mujeres del pueblo que han llevado postres preparados por ellas mismas para la celebración posterior. En *Único testigo*, Book participa también en la construcción colectiva de un granero, bajo la atenta mirada de las mujeres que se ocupan igualmente de la preparación de la comida. Se trata de un caso de

hipertextualidad parcial, ya que se reelabora solo una escena de una película anterior, y afecta, como muestran las imágenes que a continuación se aducen, no solo al plano argumental, sino también al icónico. También encontramos aquí, como en la fuente, una tensión sexual soterrada entre Book y otro joven del pueblo, pretendiente de la madre de Samuel, una joven viuda, que se siente, en cambio, atraída por el policía; pero, en este caso, la solidaridad y el deseo sincero de ayudar al vecino necesitado se imponen<sup>47</sup>.



Imágenes 7 y 8: Levantamiento del granero en *Siete novias y Único testigo*<sup>48</sup>.

El segundo ejemplo se encuentra en la película *Espartaco* (*Spartacus*, S. Kubrick, 1960). Espartaco es un esclavo tracio vendido a una escuela de gladiadores que promovió y dirigió entre 73-71 a. C. una rebelión servil que puso en jaque a la república romana. Tras la derrota, el vencedor Craso ofrece a los prisioneros la posibilidad de no ser crucificados si le revelan quién es Espartaco, pero, cuando este se dispone a levantarse para evitar a sus hombres la más horrible de las muertes, todos los esclavos, uno tras otro, se ponen en pie sin darle tiempo a identificarse, al grito de «¡Yo soy Espartaco!». Esta escena nos recuerda, en *Siete novias*, cuando el reverendo oye llorar a la niña de Milly, pregunta de quién es y todas las chicas responden el unísono «¡Mía!»<sup>49</sup>. Se trata, de nuevo, de hipertextualidad parcial, ya que la relación transtextual afecta solo a una escena. Su sentido, en todo caso, es muy distinto en cada película. En la que nos ocupa, es una pequeña estrategia que ejecutan las muchachas para su propio provecho, mientras que en *Espartaco* se trata de un acto colectivo de sacrificio y

47. La conexión transtextual entre estas dos escenas está ya en Martín Rodríguez (2007, 636).

48. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 0:47:01 y <https://videos.2000peliculassigloxx.com/unico-testigo/>, 1:12:37, respectivamente.

49. La relación entre estas dos escenas fue ya puesta de relieve por Martín Rodríguez (2007, 637, n. 14).

agradecimiento, pues la totalidad de los cautivos prefieren ser crucificados antes que traicionar a Espartaco.



Imagen 9: Las chicas dicen a coro «¡Mía!» e impiden la identificación de la verdadera madre<sup>50</sup>.



Imagen 10: Los esclavos, mediante la frase «¡Yo soy Espartaco!», van levantándose uno a uno e impiden la identificación del protagonista<sup>51</sup>.

El tercer ejemplo corresponde a la serie de televisión estadounidense *Seven Brides for Seven Brothers*, dirigida por Burt Kennedy, Barry Crane y John Florea, que se emitió en la cadena CBS entre el 19 de septiembre de 1982 y el 3 de marzo de 1983<sup>52</sup>. Se trata de un *remake* serializado de la película fuente, que actualiza la historia situándola en los años 80 del pasado siglo. No tiene una trama autoconclusiva, como su hipotexto, que cuenta una historia cerrada en un producto único con una duración de 102 minutos, sino que la acción se secuencia a lo largo de 22 episodios. Una vez que se ha visto el primero y se identifica a los personajes, los demás

50. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/siete-novias-para-siete-hermanos/>, 1:36:24.

51. <https://videos.2000peliculassigloxx.com/espartaco/>, 2:27:35.

52. <http://www.tv.com/shows/seven-brides-for-seven-brothers/>. Cf. Brooks y Marsh (1999, 84).



pueden visionarse de forma independiente, ya que tienen un principio y un final autónomo, aunque todos giran alrededor de las aventuras de los siete hermanos MacFadden y la esposa del mayor de ellos, Hannah.

La acción se desarrolla esta vez en Carolina del Norte y narra las aventuras de los alocados y desorganizados hermanos MacFadden: Adam, Brian, Crane, Daniel, Evan, Ford y Guthrie<sup>53</sup>. Tras el fallecimiento de sus padres, Adam tiene que hacerse cargo del rancho familiar y de sus seis hermanos. Ante las serias dificultades que ocasiona esta situación, se casa con Hannah, camarera y cocinera en un bar de la ciudad, quien, cuando llega, recién casada, a la granja, se encuentra en la misma situación que Milly al llegar al valle de los Pontipee.

A diferencia de la película fuente, cuyo atractivo radica esencialmente en los números musicales, la serie contiene usualmente un único número musical por episodio, escrito por el notable compositor Jimmy Webb. A pesar de haber obtenido unos datos de audiencia aceptables, la serie fue cancelada después de una única temporada y no llegó a emitirse en ningún país fuera de los Estados Unidos.

Es fácil encontrar a lo largo de la serie ecos de la película, como el trabajo que desempeña Hannah antes de casarse, la celebración de la boda el mismo día en que Adam se lo propone, el desorden y falta de higiene de los hermanos, la labor de Hannah para enseñarles modales y limpieza... No podían faltar, por supuesto, referencias a algunos de los momentos claves del producto fuente, como el «¡Mía!» final de las muchachas y la escena de cortejo fallido de las chicas en el curso de una actividad colectiva. La primera de estas referencias se produce cuando los MacFadden, junto con los demás vecinos, alquilan un granero para guardar sus cosechas, pero el dueño del local sufre una quiebra y las cosechas junto con el edificio son confiscados por el banco. Se detectan, a continuación, dos claros «guiños» transtextuales a la película fuente. El primero es la pelea que se organiza cuando los MacFadden se enfrentan a los representantes del banco y las fuerzas de seguridad, que hace pensar en la de los Pontipee con sus rivales en la construcción del granero; el segundo, y más relevante para lo que ahora analizamos, cuando, tras haber forzado uno de los hermanos el candado con que se había precintado el granero y ser llevado a juicio por ello, el juez pregunta quién forzó el candado y todos los vecinos se levantan y responden a una: «Yo lo forcé».

53. La serie cambia los nombres de los personajes de la película, salvo el de Adam, pero mantiene el criterio de denominarlos, de mayor a menor, siguiendo un orden alfabético, aunque sin referente bíblico. Cambian también el nombre de la esposa de Adam, que se llama ahora Hannah, el nombre que se da en la película a la hija de Milly y Adam.

El segundo reenvío transtextual a las escenas cumbre de la película se produce cuando los chicos, también enamorados de seis chicas de la ciudad que los rechazan porque no son más que unos granjeros sucios y porque, además, están ya comprometidas, participan en un rodeo con la finalidad de conquistarlas, como habían hecho los Pontipee participando en la construcción colectiva del granero; pero, como era de esperar, se produce una pelea con los novios de las muchachas y los MacFadden resultan heridos y regresan a casa sin haber podido conquistarlas.

En la serie no hay, en cambio, raptos, y ni siquiera Adam, y mucho menos Hannah, se atreven a sugerirlo; es evidente que estamos ante una percepción de la mujer muy diferente a la de los 50. La serie, por tanto, elimina la relación transtextual con uno de los hipotextos (aunque de segundo grado) de la película, la leyenda del rapto de las sabinas.

Vemos, pues, que, aunque cada capítulo desarrolla una historia diferente, no dejan de mostrársenos, a lo largo de la serie, escenas que contienen claros ecos de la película. Pero podemos hablar, en este caso, de hipertextualidad total, ya que la transtextualidad no afecta a una o unas pocas escenas, sino al argumento completo de ambos productos<sup>54</sup>.

#### 4.3. Relaciones de intertextualidad en sentido estricto

Como ya indicamos, Genette define la intertextualidad, de manera más restrictiva de lo habitual, como «... una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro...» (Genette 1989, 10). En función de ello, presentamos, a continuación, un análisis de los diálogos de la película en los que se reproducen de manera literal o prácticamente literal palabras de la narración de Benét, teniendo en cuenta, claro está, que una obra como la de Benét se ajusta al modo de mostración que Platón llamaba *diegemático*, que se expresa mediante un relato verbal, mientras que el cine se ajusta mejor a lo que Platón y Aristóteles

54. Según nos indica uno de los evaluadores anónimos de este artículo, podrían citarse aún al menos otras dos relaciones de hipertextualidad total en el ámbito cinematográfico en las que la película que analizamos funciona como hipotexto. Se trata de dos películas ítalo-españolas pertenecientes al subgénero cinematográfico del *spaghetti western*, dirigidas por Franco Giraldi (bajo el pseudónimo Frank Garfield), *7 pistole per i McGregor* y su secuela *7 donne per i McGregor*, estrenadas respectivamente en 1966 y 1967. La falta de espacio nos impide desarrollar aquí un análisis de lo que podrían suponer estos dos modestos productos en la tradición cinematográfica derivada del relato de Benét, que dejamos pendiente para un trabajo futuro.



consideraban géneros *miméticos*, en que la historia se *representa* en modo dialogado por medio de unos actores que encarnan a unos personajes.

Cuando una película se basa en un hipotexto narrativo ajustado a lo que en la poética antigua se consideraba *diegemático*, es necesario recurrir a un proceso de dramatización, en el que lo que en el hipotexto era narrativo en modo *diegemático* debe convertirse en imagen, acción o diálogo. Por ello, no todos los diálogos en la película responderán necesariamente a diálogos en el texto fuente, pues una parte de ellos derivarán de la conversión de texto narrativo (narración) en el original en texto dramático (diálogo) en el hipertexto y otros serán invención de los guionistas. Lo que nos interesa analizar aquí es cómo funciona lo que Genette llama relación intertextual en sentido estricto, es decir, el mantenimiento de textos dialógicos en el paso del relato a la película. La tipología es compleja, y ejemplificaremos, por ello, solo las posibilidades más evidentes.

La primera de ellas es el mantenimiento más o menos literal de un diálogo del relato de Benét como diálogo en la película, y puesto en boca del mismo personaje. Lo vemos cuando Adam Pontipee pide a Milly que se case con él (min 06:41). En la columna de la izquierda presentamos el comienzo del diálogo en la película y en la de la derecha las correspondencias fraseológicas más evidentes en el relato de Benét. Hay que decir, con todo, que el diálogo es mucho más amplio en Benét que en la versión cinematográfica, que opera, como es propio de este medio, por condensación, y que en él Harry aparece menos seguro de sí que su correlato fílmico Adam, mientras que Milly, sin caer en lo maleducado, resulta más descarada. Además, en el relato de Benét se intercalan diálogo y narración, con constantes comentarios, además, del narrador.

PELÍCULA	RELATO DE BENÉT
ADAM: My name's Adam Pontipee <sup>55</sup> .	My name's Harry Pontipee.
MILLY: Odd name, I must say.	
ADAM: I live up the mountain. I got a farm up there.	I've got a good farm up the Valley.

55. He aquí este mismo diálogo en la versión castellana de la película: «ADAM: Me llamo Adam Pontipee. MILLY: Un nombre bien extraño. ADAM: Vivo en la montaña, allí tengo una granja. MILLY: ¿De veras? ADAM: Una buena granja. Tiene una casa, un espeso bosque, un prado de buen pasto, corderos, vacas y 50 acres de trigo. Solo le falta una cosa. El ama. ¿Qué contestas? MILLY: ¿Qué contestas a qué? ADAM: Ya te lo he dicho. ¿Te parece que nos casemos?».

PELÍCULA	RELATO DE BENÉT
MILLY: Have you?	Have you?
ADAM: Good farm and a house on it. There's timberland, high-grazing Meadows, sheep, milk cows, 50 acres of wheat. Only thing it ain't got, it ain't got a woman. How about it?	It's a right good farm. What do you think about it?
MILLY: How about what?	
ADAM: I just told you. How about marrying me?	Will you marry me and find out?

La segunda posibilidad es el mantenimiento de un diálogo del relato de Benét como diálogo en la película, y puesto en boca del mismo personaje, pero con cambios significativos. Así, en el relato, cuando Milly anuncia a Harry que está embarazada, se decide que sus hermanos deben también casarse, para que sus mujeres liberen de trabajo a Milly, mientras que, en la película, algo después del rapto, es Milly quien revela a las chicas que está embarazada y que necesita, por ello, que la ayuden. El cambio se debe, probablemente, a que en el relato es Milly quien lleva ya la voz cantante en la granja y mueve los hilos para que sus cuñados actúen de modo que ella pueda conseguir sus objetivos, mientras que en la película ha sido privada de este papel *transgresor* de directora y manipuladora de los hombres de la casa: en lugar de ello, los guionistas hacen que, sin salir del ámbito femenino, pida ayuda directamente a las muchachas que no su astucia, como en el relato fuente, sino la falta de escrúpulos de Adam ha puesto a su disposición.

Una tercera posibilidad es el mantenimiento más o menos literal de un diálogo del relato de Benét como diálogo en la película, pero puesto en boca de otro personaje. En el relato, por ejemplo, es Milly quien, cuando incita a sus cuñados al rapto, les cuenta que:

«I read in a history book once about a bunch of people called Romans who were just in your fix.» And she went on to tell them [...] how [...] they raided the Sobbin' town one night and carried off a lot of the Sobbin' women and married them<sup>56</sup>.

56. «Una vez leí en un libro de historia sobre un puñado de gente llamados romanos que tenía exactamente vuestro mismo problema'. Y siguió contándoles [...] cómo [...] hicieron una noche una incursión en el pueblo de los *Sobbin* y se llevaron un montón de sus mujeres y se casaron con ellas».

En cambio, en la película es Adam quien, al hacerle ver Milly que sus hermanos, enamorados, sin correspondencia, de las muchachas del pueblo, están pensando en abandonar el rancho, les cuenta la historia y los incita y ayuda a raptarlas. Para entender las posibles razones para este cambio de personaje hay que tener en cuenta que, cuando Benét escribió el relato, eran ya no pocas las mujeres que abrazaban las ideas feministas, con las que el propio Benét simpatizaba; no es raro, pues, que hiciera de Milly en su relato una mujer activa, emprendedora y con tan pocos complejos a la hora de actuar como los hombres cuando quieren conseguir algo. En cambio, en la época en que se filma la película la mujer norteamericana, que durante la guerra había tenido que salir de su hogar y hacer el trabajo que no podían hacer los hombres, había tenido que regresar tras el final del conflicto a la pasividad de la vida doméstica y ceder la actividad, en la casa y fuera de ella, de nuevo a los hombres, perdiendo con ello buena parte de la libertad y del empoderamiento que había conseguido. Como ya comentamos, el mensaje que quería transmitirse desde Hollywood en esos años era un modelo de familia ideal en la que el hombre ejercía de amo y señor mientras que la mujer permanecía sumisa al cuidado del hogar.

Además de la permanencia en el hipertexto de diálogo del relato fuente, debemos analizar también los fenómenos de eliminación de diálogos y de transformación del modo discursivo.

Encontramos ejemplos de eliminación cuando un texto dialógico del hipotexto desaparece en el hipertexto. Ello puede deberse a razones de economía narrativa, pero también a motivos ideológicos. Un ejemplo de lo primero es la supresión en la película del siguiente diálogo:

Presently, «What a great big jar of flapjack batter!» she said. «And what a big tub of salt pork!» «That's for tonight,» said Harry. «Me and my brothers is hearty eaters. We haven't been eating so well since we had to cook for ourselves, but now you're here...»<sup>57</sup>.

En la película, Adam se limita a indicarle dónde se encuentran los ingredientes y utensilios de cocina y le pide que toque la campana cuando la cena esté lista. Pensamos que esta eliminación se debe a que no es importante describir lo que suelen comer los hermanos, porque cuando la cena

57. «Inmediatamente, '¡Qué tarro tan grande de masa para hacer tortas de avena!', dijo. '¡Y qué tina tan grande de cerdo salado!'. 'Eso es para esta noche', dijo Harry. 'Yo y mis hermanos somos grandes comilones. No hemos estado comiendo bien desde que hemos tenido que cocinar para nosotros mismos, pero ahora que tú estás aquí...».

esté preparada el espectador podrá, sin más, verla en la mesa y observar, además, la voracidad con la que los Pontipee la engullen.

Un ejemplo de eliminación de texto dialógico por motivos ideológicos podría ser, en cambio, la ausencia en la película del siguiente monólogo del relato de Benét, cuando Harry, asustado, va al pueblo en busca de una esposa:

«By the whiskers of Moses!» he said to himself, «this marryin' job is a harder job than I bargained for. I guess I'll go over to the tavern and get me a drink—maybe that will put some ideas in my head»<sup>58</sup>.

Teniendo en cuenta que la película pretende hacer del mayor de los Pontipee un hombre decidido y seguro de sí mismo, y no un joven tímido, como en la narración de Benét, el motivo de esta supresión podría tener una raíz ideológica, el deseo de evitar la presentación de una imagen demasiado débil e insegura del cabeza de familia.

Los fenómenos de transformación del modo discursivo los encontramos, por ejemplo, cuando un diálogo del relato original se convierte en narración visual en el hipertexto. Pensemos, por ejemplo, en cuando, en el relato fuente, llegan los familiares de las muchachas para rescatarlas y Milly, con su bebé en brazos, espeta al reverendo: «You're just in time to christen my child, your reverence»<sup>59</sup>. En la película, en cambio, no existe este diálogo, pero podemos ver cómo el reverendo escucha llorar a un bebé, lo que provoca en él idéntico desconcierto.

Hay también transformación del modo discursivo, a la inversa, cuando una descripción en modo narrativo del original se convierte en el hipertexto en diálogo o palabras pronunciadas por un personaje. Encontramos un ejemplo en la película cuando Adam alude muy brevemente a cómo murió su padre al caerle un árbol encima, mientras que en el relato lo cuenta el narrador.

#### 4.4. *Relaciones de paratextualidad*

La paratextualidad, como ya vimos, es la «relación entre un texto principal y los textos que, marginalmente, lo acompañan...» (Genette 1989, 12). Teniendo en cuenta que contamos con tres hipotextos, tres eran las posibilidades de focalización paratextual de que se disponía para elegir el título

58. «¡Por los bigotes de Moisés!, se dijo, 'esto de casarse es una tarea más difícil de lo que me había imaginado. Creo que iré a la taberna a tomarme un trago – tal vez esto me dé alguna idea'».

59. «Llega justo a tiempo para bautizar a mi bebé, reverendo».

de la película. *The Sobbin' Women*, que la casi totalidad de la audiencia anglófona habría interpretado como *Las mujeres lloronas*, seguramente no habría sido una buena elección con vistas a la taquilla, porque, ¿quién quiere ir al cine a ver a un grupo de mujeres lloronas?, y tampoco una referencia culta a la leyenda de las sabinas habría ayudado mucho como acicate para el público. Por el contrario, vincular la película mediante una sutil alusión paratextual con *Blancanieves y los siete enanitos* sí pudo parecer un buen reclamo, porque podría hacer revivir los recuerdos de infancia de quienes crecieron entre los años 30 y 40 y disfrutaron de la deslumbrante película de Walt Disney. Vemos, pues, que entre las dos películas se establece de manera sutil, en el plano del paratexto, lo que llamó Genette un «contrato de intertextualidad».

#### 4.5. Relaciones de architextualidad

En el sistema de Genette, las relaciones architextuales son las que mantiene un texto con un género o una clase de textos. Para establecer las que mantiene nuestra película, debemos recordar, en primer lugar, que la poética clásica estableció la existencia de tres grandes modalidades genéricas, una narrativa (épica), otra expresiva (la lírica) y otra representativa (el drama). De ellas, es esta tercera la que parece más afín al cine, pues la historia no se narra mediante un relato verbal, sino que se representa por medio de actores que encarnan a personajes.

Por tanto, la primera relación architextual que mantiene *Siete novias* es con el archigénero dramático y podemos considerarla una relación architextual extracinematográfica, porque se establece con un archigénero que va más allá de lo cinematográfico, pues comprende diversos (macro)géneros que son modalidades suyas: el teatro, el cine, los productos dramáticos televisivos (como las telenovelas, o la *sitcom*), la ópera... Una segunda relación architextual, obviamente, entrando ya en el plano intracinematográfico, es la que se establece con el macrogénero cinematográfico. Ahora bien, a medida que el cine se ha ido desarrollando, se ha ido ramificando en diversos géneros y subgéneros, cada uno con sus correspondientes características. Ello nos lleva al establecimiento de una tercera relación architextual, en este caso con el *musical*, entre cuyas características, siguiendo a Román Gubern (1988, 45), podemos mencionar las siguientes: presencia de bailes, música y canciones; vestuario con mucho colorido; decorados llamativos; luces fuertes y en ocasiones intermitentes; alegría, placer y belleza; disfrute de la vida, expresión de los sentimientos y emociones que anuncian un final feliz... Son películas que contienen interrupciones en su desarrollo, breves recesos por medio de un fragmento musical cantado o

acompañado de una coreografía. En los comienzos del género, el fragmento musical tenía como objetivo básico impresionar o deleitar al público, sin que tuviera que mantener necesariamente mucha conexión con el desarrollo narrativo; sin embargo, al alcanzar el musical su madurez, el recurso a estos recesos se estilizó y los números pasaron a concatenar la historia.

Es fácil, en efecto, descubrir buena parte de estas características en *Siete novias*, lo que nos permite aseverar que nos encontramos ante el género del musical. En primer lugar, la inclusión de números musicales, con o sin coreografía<sup>60</sup>, e incluso números exclusivamente de baile, como el famoso *Barn Dance*, *Barn Raising*. En cuanto al vestuario, una vez que llega Milly a la casa, tanto su ropa como la de los hermanos se llena de colorido, en especial la que usan para ir a la fiesta de la construcción del granero, y también es llamativo el vistoso colorido de los trajes de las chicas secuestradas. El escenario entero, en fin, se llena de luminosidad y color. De hecho, salvo en los momentos previos al rapto, en que la falta de otras mujeres en el rancho y la cercanía del invierno deprimía a los muchachos, y los primeros momentos tras el rapto, la película entera puede considerarse una oda a la alegría y la positividad. El amor se respira por todo el valle y el espectador se olvida de los problemas de su vida cotidiana para sumergirse en un musical que le ofrece dinamismo, alegría, baile y canto.

#### 4. CONCLUSIÓN

En este artículo nos hemos propuesto ilustrar la aplicación del sistema de análisis transtextual de Gérard Genette, pensado inicialmente para el análisis de textos literarios, a los productos cinematográficos, para lo que elegimos la película *Siete novias para siete hermanos*.

En el desarrollo de nuestro análisis hemos contextualizado la película y analizado las relaciones de hipertextualidad que mantiene, bien sea como hipertexto o como hipotexto; las relaciones de intertextualidad en el sentido estricto que le da Genette; las relaciones de paratextualidad, considerando cuál de los tres hipotextos ha primado para elegir el título; y, para finalizar, las relaciones de architextualidad que mantiene la película con el (archi)género dramático y, dentro de los géneros cinematográficos, con el musical.

60. *Bless Your Beautiful Hide; Wonderful, Wonderful Day; When you're in Love; Goin' Courtin; Sobbin' Women; Lonesome Polecat; June Bride, y Spring, Spring, Spring.*

Creemos de este modo haber mostrado con nitidez cómo el sistema de Genette es aplicable no solo a la literatura, sino también al cine, que, al fin y al cabo, hay quienes consideran que es, en cierto modo, la literatura de nuestro tiempo<sup>61</sup>.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### 5.1. Fuentes

- BENÉT, Stephen Vincent. «Sobbin' Women». *The Country Gentleman*, 1926, 91, pp. 6-7, 74-79.
- BENÉT, Stephen Vincent. «The Sobbin' Women». En BENÉT, Stephen Vincent. *Thirteen O'Clock: Stories of Several Worlds*. New York and Toronto: Farrar & Rinehart, 1937, pp. 138-171.
- SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS, DVD. Directed by Stanley Donen, Los Ángeles: MGM, 1954; Burbank, CA Warner Brothers, 2010.

### 5.2. Bibliografía general

- ARAGAY, Mireia (ed.). *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2005.
- BENEDICT, D. «Seven Brides for Seven Brothers». *Variety*, 1954, 576, p. 6.
- BOULOGNE, Jacques. «L'utilisation du mythe de l'enlèvement des Sabines chez Plutarque». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2000, 4, pp. 353-363.
- BROOKS, Tim y Earle MARSH. *The Complete Directory to Prime-Time Network and Cable TV Shows 1946 – Present*. New York: Ballantine, 1999.
- CASPER, Joseph Andrew. *Stanley Donen*. Metuchen (NJ): London Scarecrow Press, 1983.
- COE, Richard L. «Seven Big Cheers for Seven Brides». *The Washington Post*, August 21, 1954, p. 6.
- CONNORS, Catherine. «The Sobbin' Women: Romulus, Plutarch, and Stephen Vincent Benét». *Illinois Classical Studies*, 2013, 38, pp. 127-148.
- FENTON, Charles A. *Stephen Vincent Benét: The Life and Times of an American Man of Letters: 1898-1943*. New Haven (CT): Yale University Press, 1958.
- FURIA, Philip y Laurie PATTERSON. *The Songs of Hollywood*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique : Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

61. Martín Rodríguez (2014, 73-74).



- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. [Edición original: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1962].
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Baber, 1998.
- HORTON, Andrew y Stuart Y. MCDUGAL (eds.). *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- IAMPOLSKI, Mikhail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- JESS-COOKE, Carolyn. *Film Sequels. Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- JESS-COOKE, Carolyn y Constantine VEREVIS (eds.). *Second Takes. Critical Approaches to the Film Sequel*. Albany: State University of New York, 2010.
- MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal. «Picasso y el rapto de las Sabinas». *Minerva*, 2008, 21, pp. 211-234.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «Y los creó macho y hembra: Texto y sentido en el relato de la creación del hombre en el Génesis». En PADORNO, Eugenio y Germán SANTANA HENRÍQUEZ (eds.). *La realidad textual*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la ULPGC, 2006, pp. 77-113.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «Plutarco y el cine. Los peligros de la imitación automática de los modelos clásicos en *Siete novias para siete hermanos*». En NIETO IBÁÑEZ, Jesús María y Raúl LÓPEZ LÓPEZ (eds.). *El amor en Plutarco*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2007, pp. 631-638.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «De la historia al cine (pasando por la literatura): las mujeres de Espartaco». En SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (ed.). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2012, pp. 179-246.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «Comidas de Acción de Gracias que articulan la vida. Una lectura de *Hanna y sus hermanas* (Woody Allen, 1986)». En SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (ed.). *Fueron felices y comieron perdices: gastronomía y literatura*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2014, pp. 67-101.
- MORALES, Helen. *Classical Mythology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.
- SILVERMAN, Stephen M. *Stanley Donen and his Movies, Dancing on the Ceiling*. New York: Knopf, 1996.
- STROUD, Parry. *Stephen Vincent Benét*. New Haven (CT): College and University Press, 1962.
- VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- WEILER, A. H. «The Screen in Review». *The New York Times*, July 23, 1954, p. 8.
- ZANGER, Anat. *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.