

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, ITALIANA, ROMÁNICA, TEORÍA DE LA
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESIS DOCTORAL

LA NARRATIVA PICARESCA EN SUS ADAPTACIONES TELEVISIVAS:

EL PÍCARO (1974) Y *LAS PÍCARAS* (1983)

MANUEL ESPAÑA ARJONA

DIRIGIDA POR EL PROF. DR. JOSÉ LARA GARRIDO
Y POR EL PROF. DR. RAFAEL MALPARTIDA TIRADO

MÁLAGA, 2016


UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Manuel España Arjona

 <http://orcid.org/0000-0001-5751-1707>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
ABREVIATURAS	7
I. INTRODUCCIÓN.....	9
II. <i>EL PÍCARO</i>	37
1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN: LA PICAESCA Y F. FERNÁN-GÓMEZ	39
2. LA TIPOLOGÍA Y LA FRAGMENTACIÓN COHESIVA	57
3. LA VOZ <i>OFF</i> Y LA FAGOCITACIÓN DE LUCAS TRAPAZA.....	105
4. SEGMENTACIONES COMPARATIVAS.....	157
<i>CAPÍTULO I: LUCAS DESEA UN TRAJE Y UN AMO</i>	157
<i>CAPÍTULO II: EN EL QUE SE NARRAN LOS DOLORES Y PESADUMBRES</i>	165
<i>CAPÍTULO III: EN EL LUCAS TRAPAZA CONOCE A UN MOZO.</i>	171
<i>CAPÍTULO IV: EN EL QUE SE RELATA LA LLEGADA DE LOS DOS PÍCAROS</i>	179
<i>CAPÍTULO V: DE CÓMO LUCAS CONOCIÓ A ISABEL LA TOLEDANA</i>	185
<i>CAPÍTULO VI: EN EL LUCAS PERSIGUE UNA FORTUNA</i>	193
<i>CAPÍTULO VII: DE LOS SUCESOS QUE PRESENCIÓ LUCAS</i>	201
<i>CAPÍTULO VIII: INFLUENCIA DE LA LUNA EN LAS PARTIDAS DE NAIPES</i>	207
<i>CAPÍTULO IX: LUCAS ENCUENTRA A DOS VIEJAS AMIGAS</i>	213
<i>CAPÍTULO X: DE CÓMO TODOS LOS CAMINOS NO VAN A ROMA</i>	219
<i>CAPÍTULO XI: DE CÓMO LA VANIDAD ES MALA COMPAÑÍA</i>	225
<i>CAPÍTULO XII: ENGAÑO QUE LUCAS HIZO A UN MERCADER</i>	233
<i>CAPÍTULO XIII: EN EL QUE TODO LLEGA A SU FINAL</i>	239
III. <i>LAS PÍCARAS</i>	245
1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN: LA PICAESCA DE JOSÉ FRADE	247
2. LA TIPOLOGÍA Y LA COHESIÓN FRAGMENTADA	261
3. <i>LA TÍA FINGIDA</i> . SIEMPRE SE HA VENDIDO TINTA, AUNQUE NO DE LA FINA.....	311
3.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA.....	329
4. <i>LA GARDUÑA DE SEVILLA. OMNIA VINCIT AMOR</i>	339
4.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA.....	371
5. <i>LA VIUDA VALENCIANA</i> . EL LORO, LA PALOMA Y EL FAISÁN	383
5.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA.....	419
6. <i>LA PÍCARA JUSTINA</i> . EL CAZADOR CAZADO O LA SEGURIDAD DEL MATRIMONIO	429
6.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA.....	459
7. <i>LA LOZANA ANDALUZA</i> . DEL RETRATO AL <i>PUDORIS CAUSA</i>	469
7.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA.....	495

8. <i>LA HIJA DE LA CELESTINA</i> . DE LA NOVELA EJEMPLARIZANTE A LA ADAPTACIÓN	507
8.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA.....	533
IV. CONCLUSIONES.....	543
V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	555
MENCIÓN DE DOCTORADO INTERNACIONAL	581
INTRODUCTION.....	585
CONCLUSIONS	593

AGRADECIMIENTOS

A mis directores de Tesis, el Dr. José Lara Garrido y el Dr. Rafael Malpartida Tirado, por su apoyo personal y académico, su infinita paciencia y sus indicaciones, siempre certeras y sugerentes.

A Noelia, por su ayuda con la lengua de Shakespeare y por estar siempre a mi lado sin pedir nada a cambio.

A mi familia, por apoyarme aun sin saber muy bien a qué me dedicaba.

A Rafael Herrera, por su sincera amistad y por animarme a seguir en los momentos más delicados.

A los compañeros de las Jornadas de Literatura y Cine, sobre todo a Martita, Mariajosé y Paqui, por su compartir su cinefilia y su amor a las series televisivas.

Al grupo de investigación Recale XX y Hum870 Cine y Letras, por ofrecerme la oportunidad de compartir entre colegas mis investigaciones.

A Emilia, Milagros y Matei, por hacer de Wuppertal mi patio de flores.

A Belén Molina, por animarme a salir del cascarón peninsular y facilitar los trámites de mi estancia.

A los demás miembros del Departamento de Filología Española I, Filología Románica y Filología Italiana, en especial a Susana Carrasco, por la colaboración prestada.

A Juan Diego y al flamenco, por ser el espíritu y la banda sonora de mis escritos.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ABREVIATURAS

- Buscón* F. de Quevedo, *El Buscón*, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2007.
- Caballero de la Tranca* Anónimo, *Las aventuras del Caballero de la Tranca con Polonia, la viuda de veinte y cuatro maridos*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.
- Estebanillo* Anónimo, *La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de A. Carreira y J. A. Cid, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.
- Garduña-Solórzano* A. Castillo de Solórzano, *La garduña de Sevilla*, en *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: "Teresa de Manzanares" y "La garduña de Sevilla"*, ed. de F. Rodríguez Mansilla, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 423-644.
- Garduña-TV* F. Lara Polop, *La garduña de Sevilla [Las pícaras]*, TVE, 1983.
- Gil Blas* Alain-René Lesage, *Historia de Gil Blas de Santillana*, ed. de M. Ferrer Lluch, trad. por J. F. de Isla, Barcelona, Bruguera, 1970.
- Guzmán* M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de B. Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1984, 2 vols.
- Justina-TV* J. M^a. Gutiérrez, *La Pícaro Justina [Las pícaras]*, TVE, 1983.
- Justina-Úbeda* F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. de D. Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2012.
- La fingida-TV* A. del Real, *La tía fingida [Las pícaras]*, TVE, 1983.
- La hija-Salas* A. J. de Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina*, ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.
- La hija-TV* A. Fons, *La hija de la Celestina [Las pícaras]*, TVE, 1983.
- La viuda-Lope* L. de Vega, *La viuda valenciana*, ed. de T. Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.

- La viuda-TV* F. Regueiro, *La viuda valenciana [Las pícaras]*, TVE, 1983.
- Lozana-Delicado* F. Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. de J. Sepúlveda, Málaga, Analecta Malacitana, 2011.
- Lozana-TV* Chumy Chúmez, *La Lozana andaluza [Las pícaras]*, TVE, 1983.
- Marcos* V. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. de M^a. S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972, 2 vols.
- Rinconete* M. de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2001, vol. 1, pp. 189-240.

I. INTRODUCCIÓN



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Deducir de todo esto que las características del discurso histórico en televisión tienen como consecuencia necesaria la manipulación emocional de la audiencia y la obnubilación de su raciocinio es dar por sentado que el público es fácilmente manipulable, que no tiene capacidad de entender los motivos de sus emociones ni de negociar por y para sí mismo los significados posibles de lo que se le presenta.

Hans Magnus Enzensberger, «El vacío perfecto»

Muchos son los antecedentes de este hallazgo tan representativo de la época que nos ha tocado vivir: el ágora de las ciudades clásicas; el heraldo transmitiendo la arenga; el corrillo de las vecindonas, en la acera, junto al portal; el pregonero, los hombres-anuncio... Todos expresión de unos deseos, unos anhelos de los seres humanos, en nuestro siglo materializados con eficacia y belleza. No sólo la vida, sino la representación de la vida está en casa por la televisión. Y ningún sacerdote de ninguna religión se atreverá a lanzar un exorcismo para expulsarla: porque allí estarán los adolescentes y los niños, si es que a los mayores ya los ha domesticado el terror estatal, para defender sus derechos, sus libertades, su albedrío. El derecho, sobre todo, a ver la televisión.

F. Fernán-Gómez, *Aventura de la palabra*

A menudo, ya sea entre la crítica o los espectadores, tiende a esbozarse un argumento similar o igual a este: «el libro estuvo mejor». Por lo general, esto refleja un problema de juicio heredado y de tediosa repetición, un problema anclado en tópicos nada justificados que acecha a aquellas películas que en su etapa embrionaria se gestaron en el vientre de la literatura. El hecho oculta un vetusto menosprecio jerárquico, aquel que posiciona a esta por encima del cinematógrafo o la televisión. No es extraño, pues, que cuando la literatura es trasladada a fotogramas¹, muchos, desde la atalaya literaria,

¹ La utilización de un término que explique con precisión el fenómeno de trasvase de un texto literario a un filme ha dado lugar a una gran profusión terminológica. Pérez Bowie señala que «la introducción de

tilden al séptimo arte o a la pantalla pequeña como oficios menores, cuando no como nidos de saqueadores, traidores y maltratadores. Y no importa que quienes hablen de estos medios sean escritores consagrados, catedráticos, doctores, investigadores, críticos de cine o de literatura, amigos o familiares, a quienes durante estos años he leído o escuchado, o con los que he discutido explicándoles qué misión quería abordar con mi dedicación académica.

En una esclarecedora introducción sobre los estudios de literatura y cine, R. Stam señala una de las posibles causas de este supuesto deterioro estético y cualitativo del cinematógrafo y la televisión en comparación con la literatura: la iconofobia². Desde el surgimiento de la cultura occidental, debido principalmente a las teorías platónicas, se ha concebido el mundo visible como un reflejo simulado y degradado. Esta concepción fue heredada en las religiones monoteístas como la judía, la musulmana y la protestante, que sentían un profundo rechazo y desprecio por la representación en imágenes. Esto ha conducido a un pensamiento petrificado donde se prima la palabra y se desprecia la imagen por insustancial y perecedera, cuando lo más lógico, productivo y enriquecedor hubiese sido fomentar un diálogo constante entre lo visual y lo lingüístico.

La iconofobia histórica ha llegado a calar incluso en la terminología técnica de los estudios comparatistas. La crítica sobre las adaptaciones ha sido a menudo profundamente moralista, rica en términos que implican que el cine ha venido realizando un flaco favor a la literatura. Términos como «infidelidad», «traición»,

nuevos términos (traducción, traslación, versión, transposición, transformación), no es sino síntoma de las dificultades que entraña el acercamiento a un fenómeno que no se deja atrapar por esquemas reductores», J. A. Pérez Bowie, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, p. 186. Por nuestra parte pensamos que el término *adaptación* expresa un sentido que comúnmente satisface la comprensión de la idea que queremos transmitir —‘trasvase de un medio a otro’— sin tener que dar rodeos innecesarios. No obstante, por razones estilísticas, emplearemos como sinónimo, entre otros, cualquiera de los términos citados por Pérez Bowie.

² R. Stam «Introduction: The theory and Practice of Adaptation» en R. Stam y A. Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*, London, Blackwell, 2005, pp. 3-21.

«deformación», «violación», «vulgarización», etc., han proliferado en los escritos sobre las adaptaciones, donde cada palabra portaba el oprobio y el delito:

«Infidelity» carries overtones of Victorian prudishness; «betrayal» evokes ethical perfidy; «bastardization» connotes illegitimacy; «deformation» implies aesthetic disgust and monstrosity; «violation» calls to mind sexual violence; «vulgarization» conjures up class degradation; and «desecration» intimates religious sacrilege and blasphemy³.

En total R. Stam hace un recuento de hasta ocho prejuicios con los que eruditos, crítica y público han venido atacando a las adaptaciones o al mismo arte del cinema en comparación con la literatura. Estos son «anteriority and seniority: the assumption, that is, that older arts are necessarily better arts»; «the dichotomous thinking that presumes a bitter rivalry between film and literature»; «the iconophobia»; «the logophilia»: ligado al prejuicio anterior, la logofilia es usual en aquellas culturas enraizadas en un único libro sagrado, que tienden a valorizar lo verbal frente lo visual; «anti-corporeality»: consiste en entender la representación de los cuerpos humanos como algo obsceno y peligroso; «the myth of facility»: «the completely uniformed and somewhat puritanical notion that films are suspectly easy to make and suspectly pleasurable to watch»; «the class prejudice»: «The cinema, perhaps unconsciously, is seen as degraded by the company it keeps the great unwashed popular mass audience, with its lower-class origins in vulgar spectacles like sideshows and carnivals»; y la última fuente de hostilidad para las adaptaciones es lo que Stam denomina «the parasitism», ya que estas son consideradas como lapas cuya única misión consiste en succionar la vitalidad del los textos⁴.

³ *Ibidem*, p. 3.

⁴ *Ibidem*, pp. 3-8. Otro prejuicio recurrente es aquel que afirma que solo la palabra permite desarrollar la imaginación, la inteligencia y la creatividad del receptor. Evidentemente, esto no es así, ya que «la

Otro prejuicio es aquel que concibe la adaptación como una reducción, un producto prensado, que en su funesto trasiego se ha dejado atrás gran parte del material de partida. Los personajes, los lugares y las acciones han sido tristemente sesgados, olvidados o transmutados de una pluralidad de dos o más unidades a una sola. Esta pérdida necesaria se siente a veces como una tragedia o como una muestra de la superficialidad del cine o la televisión, de ahí que parezca que directores y guionistas deban estar siempre en deuda con aquello que omitieron o redujeron.

La realidad es que este tipo de prejuicio cimentado en la cantidad, como si la ponderación cuantitativa del más o del menos fuese un baremo de valoración artística, no hace más que alejarse de la realidad intrínseca y del potencial de los audiovisuales cinematográficos y televisivos. Una película o un serial son una película o un serial con independencia de que estos hayan vampirizado o hayan sido inspirados en una obra literaria, una noticia deportiva o un poema, de igual modo que siguen siendo una película o un serial si en su génesis han sido engendrados *ex nihilo* por parte del director o del guionista. Por ello, hay que rechazar los juicios valorativos sustentados en la dialéctica pueril del *más/menos en cuanto a cantidad en comparación con y mejor/peor en cuanto a cualidad con respecto a*, ya que «una película será más o menos valiosa independientemente del material que le ha servido de base»⁵. Además, como bien señala A. Bazin acerca del supuesto daño que una adaptación pueda causarle a la literatura,

comprensión de un discurso fílmico [...] requiere un proceso mental en el cual el espectador, mediante el reconocimiento y la actividad asociativa y de relación del mensaje que recibe, puede llegar a percibir esa expresión de abstracciones que parecían negársele al cine [...]. Es decir, la sucesión de imágenes no posee menor potencia significativa que la palabra, aunque, eso sí, su captación por parte del espectador dependerá de su sensibilidad, formación y el procedimiento con que el director se haya expresado, del mismo modo que no todos los lectores aprovecharán igualmente las reflexiones de un novelista si no poseen idéntica competencia narrativa», S. Pastor Cesteros, *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*, Universidad de Alicante, 1996, p. 55. Para una ampliación de estos prejuicios críticos, véase el excelente panorama histórico-crítico esbozado por B. Zecchi, «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Complutense, 2012, pp. 19-64.

⁵ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, op. cit., p. 54.

por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y esto se habrá ganado para la literatura⁶.

La fidelidad a la literariedad de la obra —suponiendo que nos pongamos de acuerdo sobre qué es lo literario— no puede ser tomada como un valor en sí en los procesos de adaptación, ya que el mero hecho de intentar atrapar la obra en su totalidad literaria no es sinónimo de calidad filmica⁷. Una adaptación debe cuestionarse siempre si la fidelidad le es viable y si esta conduce a un resultado estético óptimo en su medio expresivo. Por suerte o por desgracia, la experiencia ha venido demostrando que un exceso de *fidelidad* en adaptaciones que parten de obras maestras cuya densidad y complejidad es abrumadora ha dado lugar a películas o series televisivas de escaso valor estético, y un significativo ejemplo de esto podemos constatarlo en las frustradas y a veces penosas adaptaciones de una de nuestras obras literarias universales: *El Quijote* (1605-1615) de M. de Cervantes.

También ha sucedido a la inversa, es decir, obras menores de escaso reconocimiento literario han sido el sustento de fotogramas, historias y personajes inolvidables, consagrados hoy día en filmes de indiscutible valor estético en la historia del séptimo arte. Al respecto, Juan Marsé escribe que:

⁶ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000, p. 113.

⁷ «Los cambios que muestra el texto de llegada respecto del de partida no pueden considerarse en términos de “ganancias y pérdidas”, pues tal planteo se halla articulado a la lógica de la fidelidad / no fidelidad al texto fuente, lógica que reposa en un criterio, si no falaz, equívoco: el de la equivalencia relativa entre sistemas significantes», M^a. R. del Coto, «La dimensión temporal de las transposiciones de la literatura al cine. Tres relatos borgeanos y su pasaje al lenguaje filmico», *II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Rosario (Argentina), 7-10 Noviembre de 2007* [Recurso en Red: http://www.bdp.org.ar/facultad/comunicacion/actas_congreso.php].

Por razones diversas, hay novelas que fueron exitosas en su día y que envejecen mal (o que ya nacieron viejas, si se quiere) mientras que su versión para la pantalla resiste bien el paso del tiempo y deviene un clásico (*Lo que el viento se llevó*, de Víctor Fleming/O. Seiznick; *Sangre y arena*, de Ruben Mamoulian). Y hay novelas totalmente olvidadas (*Moonfleet*, de John Meade Folkner; *La maldición de Capistrano*, de Johnston McCulley) que engendraron filmes inolvidables (*Los contrabandistas de Moonfleet*, de Fritz Lang; *El signo del Zorro*, de R. Mamoulian) y también hay, por supuesto, películas que nacen muertas del vientre de novelas imperecederas (*El gran Gatsby*, de F. S. Fitzgerald; *El viejo y el mar*, de E. Hemingway; *La Regenta*, de Clarín)⁸.

Es, pues, la adaptación filmica un producto autónomo que tiene que provocar en el espectador un *efecto final análogo* al del texto original⁹, aunque tampoco esto sea una condición necesaria. Tanto la obra literaria como la filmica o la televisiva han de dar cuenta de sí como producto artístico acabado, mostrando sus carencias o aciertos con la cara descubierta y sin esconderse o avergonzarse de cuál fue su disparador creativo, porque una obra de arte, ya sea un soneto, una escultura o un ballet, no puede ser tasada en su valía por su consanguineidad subyacente, sino por la experiencia estética resultante, que prescinde, como única sensación humana totalmente libre, de filiaciones y clases. Es por ello que, como bien señala J. L. Sánchez Noriega,

⁸ J. Marsé, «El paladar exquisito de la cabra», *El País* (13/11/1994) [Recurso en Red: http://www.elpais.com/articulo/cultura/paladar/exquisito/cabra/elpepicul/19941113elpepicul_9/Tes].

Sobre este aspecto, Sánchez Noriega señala que «hay casos en que las películas “superan” las obras literarias en que se basan, bien entendido que, en rigor, no se pueden comparar obras pertenecientes a medios heterogéneos como el cine y la literatura. Hablamos de “superar” para referirnos a la mayor envergadura de la obra de arte resultante, a los casos en que la película, situada dentro del arte cinematográfico y comparada con otras películas, tiene mayor altura estética que la que posee el texto literario dentro de la literatura y comparado con otras obras escritas», «Indagación desmitificadora del primado estético de la literatura frente al cine», en N. Mínguez Arranz (dir.), *Literatura española y cine...*p. 100.

⁹ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría...*, op. cit., p. 54.

una adaptación no defraudará si [...] el proceso de adaptación ha sido llevado a cabo manteniendo las cualidades cinematográficas del filme, es decir, si ha realizado una película auténtica. Porque el rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su fidelidad, sino por la escasa entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético del original y el de la adaptación; y ello se hará desde un juicio exclusivamente cinematográfico que valora el guion, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc¹⁰.

Otro concepto que conviene tener claro es el de la *especificidad del medio*¹¹. Parece ser que no siempre apreciamos, quizás por ser tan evidente, al hablar de cine y de literatura, que estamos antes dos códigos distintos, dos maquinarias de producción artística que funcionan con engranajes diferentes: la palabra y la imagen. S. Wolf señala en relación a esta diferencia de base lo siguiente:

Las palabras remiten, representan o reenvían a las cosas, y lo único que *está ahí* son ellas mismas, aunque por su uso puedan conformar cierto sistema específico, metafórico o simbólico; las imágenes y los sonidos, en cambio, *son* las cosas, *esas* cosas, aunque esas cosas representen a otras, o aunque por el tipo de vínculo que mantienen entre sí puedan adquirir un estatuto específico, si se quiere metafórico, simbólico¹².

El cine y la televisión, sobre todo en su vertiente narrativa, son artes iconográficas que ofrecen por lo general un mundo especular en movimiento, donde uno o más personajes superan o se detienen ante diversos obstáculos, un mundo totalizado en

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Siguiendo a Francis Vanoye, J. L. Sánchez Noriega cataloga los siguientes tipos de códigos empleados por el cine: a) *códigos no específicos*: música, textos escritos, palabras, mímica y gestos, objetos representados en el plano, vestuarios, roles de los personajes y temas de la narración, ruidos y composición de la imagen; y b) *códigos específicos*: movimientos de la cámara, variaciones de la escala del plano, montaje de los planos, utilización del fuera campo visual y sonoro y combinación de imágenes, ruidos y palabras. *De la literatura al cine...*, op. cit., p. 40.

¹² S. Wolf, *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 34.

encuadres discontinuos y continuos desde el cual el espectador infiere universos subyacentes. Es un mundo eyectado en su específico aquí y ahora, en su *presentismo* y en su simultaneidad de elementos, un mundo ya prefabricado, ya dado al espectador en su especularidad, aunque ese reflejo-mundo posea una carga elíptica, proteica, simbólica o metafórica. Ciertamente, algo inverso ocurre en la literatura. Allí, en el mundo de las palabras, el lector va acumulando materiales para su incipiente elaboración según el autor se los ofrezca, unos elementos dados en una linealidad insuperable —nos guste o no los libros se leen de izquierda a derecha o viceversa, según el idioma— con la que el lector (re)construye un mundo particular inferido de los elementos allí expuestos.

La literatura, además, tiene la facultad de transgredir las fronteras del mundo interior de los personajes con una enorme facilidad y comodidad; sin embargo, estos territorios suelen estar, aparentemente, vedados al arte del cinematógrafo, que tiene que dar cuenta de los sentimientos y el fluir de conciencia de los personajes a través del contexto, los gestos o la quinesia de los actores.

De igual modo, hay que tener en cuenta que aunque cada manifestación artística, ya sea el cine, la televisión o la literatura, posea para sí sus propios códigos específicos, esto no impide que cada una de ellas emplee diversos mecanismos para alcanzar efectos similares. De ahí que existan obras literarias que han conseguido plasmar la simultaneidad de acción —*La colmena* (1951) de Cela o *Makbara* (1999) de Goytisolo, por ejemplo—, entendiendo esta simultaneidad como construcción co-creativa del lector, que en su intelecto ha colocado en el mismo plano temporal dos o más acciones expuestas en el transcurso de su lectura. Igualmente ocurre en el cine y la televisión en cuanto a la plasmación de la subjetividad y del mundo inconsciente de los personajes.

Para ello han empleado, principalmente, dos herramientas: la voz *off* y la cámara subjetiva.

Con la voz *off*¹³ el cine ha plasmado el fluir interior, intenciones veladas, voces incontrolables del inconsciente o sentimientos de los personajes, aunque en su materialización filmica o catódica los resultados obtenidos no siempre hayan sido los deseables. En ocasiones, sobre todo en las adaptaciones de obras literarias, la voz *off* ha tenido una función prologal y de homenaje a la obra de partida¹⁴.

Y con la cámara subjetiva¹⁵, el cine se ha colocado en la focalización interna de los personajes, y a través de ella el espectador ha co-observado el mundo con su mirada personal e (in)transferible.

Ahora bien, si el cine y la literatura son medios de creación artística que difieren en sus *especificidades*, qué es aquello que intercede en ambos y que permite realizar un acercamiento crítico, de investigación. Ropars-Wuilleumier dilucida la clave de este matrimonio de conveniencia:

si no parece posible establecer una comparación de orden lingüístico entre la literatura y el cine, ya que no disponen de materiales comparables, la comparación puede, por el

¹³ Como señala B. Gutiérrez San Miguel, la voz *off* es aquel «sonido extradiegético que aparece desvinculado del espacio narrativo, cumpliendo funciones de apoyo, de ambientación, no funcionales, por ejemplo, cuando en una narración escuchamos una voz que sitúa la acción en un espacio temporal posterior. [Como tal, este sonido en *off* o sonido en *over*] está situado en otro contexto diferente al de la expresión espacial-temporal narrativa; por ejemplo, puede aparecer un apoyo de sonido [*off*] en escenas que no tienen nada que ver con las imágenes que se están viendo», *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 108.

¹⁴ Un ejemplo claro de esta última función de la voz *off* podemos observarlo justo al comienzo de la película *Rebecca* (1940) de A. Hitchcock, basada en la novela homónima de Daphne du Maurier.

¹⁵ La cámara subjetiva es aquel mecanismo que nos permite situarnos en el campo visual del personaje o en sus ojos mismos, de modo que el espectador solo puede observar aquello que este ve. En *La senda tenebrosa* (1947) de Delmer Daves, ejemplo de cámara subjetiva, el encuadre se sitúa únicamente en el campo visual del fugitivo Vincent Parry (Humphrey Bogart) durante los primeros sesenta minutos del filme. Otros ejemplos de la cámara subjetiva son *Le scaphandre et le papillon* (2007) de Julian Schnabel o la reciente película de acción *Hardcore Henry* (2015) de Ilya Naishuller.

contrario, ejercerse a partir del momento en el que los materiales se encuentran organizados en un relato¹⁶.

Y es precisamente ahí, en la potencia narrativa de ambos medios donde la relación fructifica y se forja productiva, pues, como indica Sánchez Noriega,

entre ambos «géneros» artísticos pueden determinarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar: y es que ambos son artes de acción. Y entiendo «acción» en el sentido que da al término Aristóteles en su Poética: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base¹⁷.

Es, por tanto, necesario atender a estas precauciones y consejos que brevemente hemos desgranado a la hora de determinar el corpus de estudio y la metodología que vamos a explicar en adelante.

En cuanto a la selección del corpus, en un primer momento, nos centramos en aquellas adaptaciones que habían tomado como fuente la picaresca literaria. Este corpus estaba conformado por las cinco adaptaciones del *Lazarillo* —*El Lazarillo de Tormes* (1925) de Florián Rey, (1959) de C. Fernández Ardavín y (2013) de Juanba Berasategi, el *Lázaro de Tormes* (2001) de F. Fernán-Gómez y J. L. García Sánchez, e incluso «Tiempo de pícaros», el cap. 6 del serial *El ministerio del tiempo* (2015) de los hermanos Olivares, dedicado, en un contexto de ciencia ficción, a “garantizar” la integridad del autor de la famosa novela anónima—, por *El Buscón* (1979) de Luciano Berriatúa, por *El pícaro* (1973) de F. Fernán-Gómez, cuya mayoría de textos pertenecía a la picaresca —*Guzmán de Alfarache*, *Marcos de Obregón*, *Buscón*, *Estebanillo*

¹⁶ M. Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma*, París, Armand Colin, 1970, p. 33.

¹⁷ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, *op. cit.*, p. 42.

González o *Gil Blas de Santillana*—, y por *Las pícaras* (1983), serie que centraba algunos de sus episodios en textos de la picaresca femenina —*La hija de Celestina*, *La pícaro Justina* o *La garduña de Sevilla*—. Más dificultad plateaban aquellas obras que, sin pertenecer en puridad a dicho género, mostraban, bien desde su estructura argumental, bien desde sus personajes, elementos vinculables a la picaresca, como son *El diablo cojuelo* (1971) de R. Fernández, *La lozana andaluza* (1976) de V. Escrivá o *La lozana andaluza* (1983) de Chumy Chúmez ¿Y dónde incluir esa joya que es *La Marrana* (1992) de J. L. Cuerda, edificada con rasgos tan familiares a la tradición que fundara el *Lazarillo* como son la miseria, el ciego pedigüeño, el carácter itinerante, los descalabros o los timos ingeniosos?

Finalmente, optamos por descartar las adaptaciones cinematográficas y centrar nuestra atención en *El pícaro* (1974) de F. Fernán-Gómez y *Las pícaras* (1983) de AA. VV, ya que esta opción nos revelaba un corpus más homogéneo de estudio sobre el que apenas existía atención crítica. La elección descansaba también en estas otras razones:

- 1) Ya desde el título, ambas series mostraban un paralelismo y una intencionalidad subyacente de cara al género picaresco. Había que dilucidar entonces por qué se vinculaban abiertamente a él, qué modificaban y cuáles eran las causas, a qué público estaban destinadas, etc.
- 2) Exceptuando textos literarios como el *Caballero de la Tranca*, que iríamos descubriendo en el proceso de nuestras investigaciones, el corpus al que accedían ambas para su configuración estaba ya definido. Asimismo, este era lo suficientemente sólido y cuantitativo para una investigación de Tesis.
- 3) Ambas eran susceptibles de ser encuadradas en un arco temporal importantísimo para nuestra Historia: la Transición española. *El pícaro*, emitida casi un año antes de la muerte de Franco, abría prácticamente este periodo; *Las pícaras*, apenas

seis meses después de la llegada del PSOE al poder, prácticamente lo cerraba. De forma *cuasi* oficial, ambas pertenecían a la Transición, aunque esto dependa también de las claves que se articulen a la hora de abordarla. Como tal, un análisis profundo iba a poner de manifiesto elementos simbólicos, sociales, políticos y estéticos de este periodo. De hecho, ya sumergidos en nuestra labor, descubriríamos que la propia elección de los textos era ya de por sí bastante significativa desde un punto de vista histórico, pues si bien *El pícaro* acudía siempre al canon oficial o a los aledaños de este (*Rinconete y Cortadillo* o *La hija de Celestina*, por ejemplo), con *Las pícaras* sucedía lo contrario: algunos de sus episodios adaptaban textos que no tenían relación alguna con la picaresca, como eran *La viuda valenciana*, *El celoso extremeño* o *La tía fingida*.

Una vez estudiado *El pícaro* de F. Fernán-Gómez, nos dimos cuenta de que, más allá de la filiación genérica, los mismos enfoques críticos eran también susceptibles de ser aplicados a *Las pícaras*. Efectivamente, ya fuese por contraste o por similitud, cuestiones como la fragmentación, la cohesividad, la exploración de la imagen o del carácter de los personajes, la aplicabilidad de las herramientas comparatistas, las vinculaciones con la historia cinematográfica y televisiva, la voluntad autorial, la instrumentalización de las adaptaciones para revalorizar y elevar la cultura de un país, etc., nos proporcionaban ya gran parte de una actitud metodológica con la que investigar y edificar una totalidad compacta y equilibrada.

De ahí que, a partir de ese momento, nos marcáramos los siguientes objetivos de cara a estructurar coherentemente nuestra Tesis:

- 1) Establecer el contexto de producción de *El pícaro* y *Las pícaras*, de modo que pudiésemos valorar cuáles fueron las motivaciones sociohistóricas y estéticas de los protagonistas vinculados a ambos proyectos.
- 2) Analizar intrínsecamente *El pícaro* y *Las pícaras*, de forma que pudiésemos establecer un criterio estético lo más solvente posible tras estimar la riqueza compositiva, la transgresión de los códigos televisivos y cinematográficos de la época, la pertinencia de las traslaciones literarias, la pericia técnica a la hora de articular los diversos recursos de adaptación o la funcionalidad de las elecciones en el conjunto.
- 3) Comparar los resultados del estudio del contexto y de los análisis particulares para establecer una conclusión global sobre *El pícaro* y *Las pícaras*.

En cuanto a la metodología, siempre nos ha gustado situarnos en una posición relativa, puesto que seguir a pies juntillas cualquier estudio teórico sobre la literatura y el cine¹⁸, como si este aportase el esquema óptimo, único y verdadero que debe aplicarse, produciría un estudio coartado y posiblemente dogmatizado. Creemos que es el objeto de estudio el que debe mostrar sus lindes y caminos, estratos y cavidades, recovecos y escondrijos, a través de los cuales el investigador ha de hallar un método adecuado o bien varios que den fe de sus medidas y que cartografíen una u otra zona según las preferencias. Estudiar el todo de un objeto es imposible, agotador, y lo que es peor, tan solo el intento puede resultar vanidoso. S. Wolf, inteligentemente, señala al respecto que

¹⁸ Los estudios metodológicos sobre el tema son hoy día numerosísimos. Algunos son meras copias o pobres reelaboraciones de publicaciones anteriores que apenas aportan algo. Una síntesis interesante sobre las teorías más importantes es la que J. A. Pérez Bowie reúne en *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2003. Dicha síntesis puede ampliarse con su artículo «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes», *Signa*, 13 (2004), pp. 277-300; o su libro *Leer el cine. La teoría literaria...*, *op. cit.*, pp. 185-200; al igual que accediento a los estados de la cuestión y estudios panorámicos recogidos en R. Malpartida Tirado, «Español en Red 7.0: e-bibliografía sobre la narrativa española y el cine», *AnMal Electrónica*, 27 (2007), pp. 241-251.

el hecho de que la transposición sea una zona fronteriza entre disciplinas motiva que existan diversos marcos teóricos afines, o que al menos aparezcan como más pertinentes o estimulantes para pensar cuestiones puntuales de la acción de transponer, como los que se ocupan de definir aspectos sobre dramaturgia, o narratología literaria y cinematográfica, o aquellos ocupados en discriminar los distintos tipos de guion. Pero también son pertinentes aquellos trabajos que dan cuenta del estilo literario de los escritores o del estilo cinematográfico de los cineastas. O aquellos que reconstruyen los procesos productivos de los filmes, en las vinculaciones entre los escritores y la industria del cine. O aquellos que apuntan a la especificidad de la literatura o del cine como medios expresivos, o como disciplinas del pensamiento¹⁹.

Pese a ese espíritu relativista, esta Tesis ha tenido la necesidad de seguir dos manuales a nuestro juicio indispensables, gracias a los cuales hemos apoyado conceptual y terminológicamente los análisis comparatistas. Esto dos libros son los ya citados *De la literatura al cine* de J. L. Sánchez Noriega y *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* de S. Wolf.

Evidentemente, nuestro estudio no pretende abarcar todos los posibles aspectos significativos de *El pícaro* y *Las pícaras*, todas aquellas complejísimas relaciones que desbordan la concepción simplista y esquemática que liga unidireccionalmente el hipertexto literario con el hipotexto filmico; sin embargo, aunque prescindamos sistemáticamente de otros elementos como los decorados, el léxico áureo, las localizaciones, el maquillaje, la música o el vestuario, ello no indica ni mucho menos el poco valor que estos tienen en la construcción de cualquier producto destinado al cine o a la pequeña pantalla. De hecho, y aunque solo haya sido tangencialmente, así lo hemos señalado cuando considerábamos oportuno indicar su significado en relación a las

¹⁹ S. Wolf, *Cine / Literatura...*, *op. cit.*, p. 24.

operaciones de adaptación o cuando traerlos a colación iluminaba aspectos interesantes de los contextos en los que se gestaron y se emitieron las dos series analizadas. Hay que tener en cuenta que todos estos elementos constitutivos del espacio filmico —sobre todo ocurre con adaptaciones que reflejan una época, como pudieran ser los filmes *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró o *La Celestina* (1996) de Gerardo Vera—, que suelen ser esquinados en este tipo de estudios, requerirían y argumentarían de por sí un trabajo profundo que aclararía y establecería una gran cantidad de nexos con los textos de partida. Las descripciones por ejemplo se aligeran en tanto texto de guion, sin embargo estas son retomadas, junto a datos históricos, pictóricos o consejos de los especialistas en el tema, para reconstruir con una óptima verosimilitud la ambientación, la quinésica, las costumbres, los lugares, los caracteres o las prendas de la época. Hay toda una labor de equipo y de documentación previa casi titánica, sin la cual una obra filmica o un serial de estas características apenas saldría a flote y perdería gran parte de su riqueza visual e histórica, quedando empobrecida, cuando no truncada.

Divida en dos macrobloques (*El pícaro* y *Las pícaras*), la Tesis presente se centra en las siguientes cuestiones:

1) *Contexto de producción y de recepción*. Para este apartado, hemos seleccionado tanto la bibliografía académica existente hasta fecha (al menos toda la que hemos sido capaces de compilar, de leer y de relacionar significativamente), como los textos relacionados con los guionistas, directores y actores (monográficos, memorias y entrevistas). También han sido de vital importancia documentales y textos periodísticos, de papel cuché o intelectualmente más vaporosos. Pese a ser estos considerados “menores” por la filología, la prensa escrita, los semanarios, las revistas, los pósteres, las parrillas, los reportajes o los programas de mano, han sido de una ayuda inestimable para reconstruir y comprender las claves del contexto en el que se emitieron *El pícaro* y

Las pícaras, su recepción, la vitalidad mediática de los protagonistas (actores, productores o adaptadores) o las opiniones del momento, poco meditadas, rosas y viscerales a veces, pero otras con una sorprendente capacidad para alumbrar cuestiones estéticas, políticas y de producción que resultaron ser esenciales. Por este motivo, y tras cribarlos, hemos incluido como soporte documental no solo artículos de la prensa escrita más solvente (*El País* o *ABC*, por ejemplo), sino también de *Interviú*, *TP*, *Super Lib*, *Hola*, *Nuevo film-sex*, *Puritán*, etc.

2) *Tipologías de adaptación*. Las propuestas clasificatorias son numerosísimas. Al igual que sucede con el término *adaptación* (*trasvase*, *traslación*, *traducción*, *versión*, *transposición*, *transformación*, etc.), los críticos dedicados a definir una metodología lo suficientemente útil con la que afrontar los estudios de literatura y cine han legado una enorme cantidad de tipologías, las cuales, más o menos acertadas, cargadas de más o menos prejuicios o motivadas por diversos enfoques, han demostrado en el fondo la imposibilidad de atrapar conceptual y analíticamente algo tan complejo y vivo como son las adaptaciones. Estas son solo algunas de las propuestas: G. Bluestone (faithful, unfaihful)²⁰, P. Baldelli (saqueo, al servicio de, aparcería, plena autonommía)²¹, G. Wagner (transposition, commentary, analogy)²², M. Klein y G. Parker (fidelity to the main thrust, reinterpretation, occasion or source as mere raw material)²³, D. Andrew (transformation, intersection, borrowing)²⁴, R. Giddings, K. Selby y C. Wensley (literal translation, adaptation faithful, films inspired by literary works)²⁵, B. McFarlane

²⁰ *Novels into Film*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 2003.

²¹ *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966.

²² *The Novel and the Cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University, 1975.

²³ *The English Novel and the Movies*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1981.

²⁴ «Adaptation», en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers, 1984.

²⁵ *Screening the novel: the theory and practice of literacy dramatization*, Basingstoke, Macmillan, 1990.

(transfer, adaptation)²⁶, J. Naremore (translation, performance, intertextuality)²⁷, A. Jaime (traducción, adaptación, inspiración), etc²⁸.

Para la presente Tesis hemos optado por la tipología de J. L. Sánchez Noriega: *adaptación como ilustración, como transposición, como interpretación y adaptación libre*²⁹. Por su sencillez y aplicabilidad, aunque también por la propia percepción que de sus obras tenían los adaptadores estudiados, nos resultaba bastante operativa. No obstante, cuando hemos considerado oportuno, hemos matizado algunas cuestiones, en función siempre de las adaptaciones que analizábamos.

La adaptación por ilustración es una suerte de reproducción calcada del texto de partida, un reflejo especular al que se le añade la corporeidad visual de actores y escenarios. Es un producto a medias donde el director «ve a ambas disciplinas como vehículos, como receptáculos de un argumento que perdió su autonomía literaria y no trepó hacia una autonomía cinematográfica»³⁰. La adaptación como transposición se encuentra

a medio camino entre la [adaptación como ilustración] y la [adaptación como interpretación], la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto filmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario³¹.

²⁶ *Novel to Film*, Oxford, Clarendon, 1996.

²⁷ «Introduction: Film and the Reign of Adaptation», en J. Naremore, *Film Adaptation*, London, Athlone, pp. 1-16.

²⁸ *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 1998. Para un acercamiento a las propuestas actuales más interesantes (P. Catrysse, M. Serceau, R. Stam, entre otras), véase los trabajos de B. Zecchi, «Introducción...», *op. cit.*, pp. 19-64; J. A. Pérez Bowie, *Leer el cine...*, *op. cit.*, pp. 185-200; o M. Aragay, «Introduction. Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now», en M. Aragay (ed.), *Book in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 11-36.

²⁹ *De la literatura al cine...*, *op. cit.*, pp. 63-71.

³⁰ S. Wolf, *Cine / Literatura...*, *op. cit.*, p. 104.

³¹ *De la literatura al cine...*, *op. cit.*, p. 64

La adaptación como interpretación se produce

cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario —debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.— y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales —el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc.³²

Y la adaptación libre es aquella obra plenamente emancipada de su fuente, aquella que toma como pretexto la novela, el drama o el cuento del que parten para configurar otro universo con la personalidad suficiente como para tener entidad por sí mismo. Este alejamiento puede deberse a diversas razones: el genio autoral, un contexto histórico diferente, la recreación de mitos literarios, la divergencia de estilos, la extensión y la naturaleza del relato o la comercialidad³³.

3) *Elementos de cohesión-fragmentación y estilemas filmicos*. Somos conscientes de que nuestra Tesis se centraba en dos series televisivas, y aspectos tales como la serialidad, la duración (entre los treinta y cincuenta minutos por episodio, aunque sin las parcelaciones publicitarias de hoy día) o el equilibrio tonal compositivo debían ser tenidos muy en cuenta. Para ello, nos hemos valido de dos oxímoron conceptuales (*fragmentación cohesiva / cohesión fragmentada*) con los que hemos pretendido clarificar cuestiones intrínsecamente televisivas. Ahora bien, desde el principio también tuvimos una convicción básica: tanto *El pícaro* como *Las pícaras* evidenciaban los suficientes estilemas filmicos como para encuadrarlas en un marco historiográfico en el que fuese axial el séptimo arte. Por razones de azar, económicas y políticas, directores estrechamente vinculados al cinematógrafo como F. Fernán-Gómez, F. Regueiro, F.

³² *Ibidem*, p. 65.

³³ *Ibidem*, pp. 65-67.

Lara Polop o A. Fons, hallaron en la pequeña pantalla las condiciones propicias de sustento, de libertad ideológica o de desarrollo artístico. Por lo tanto, no era descabellado acudir a herramientas críticas específicamente cinematográficas, como tampoco lo era su historiografía (el cine de oposición, la comedia franquista, la tercera vía, las astracanadas, el destape, etc.), más aún cuando algunos críticos así lo señalaban: «no se olvide que en los archivos de TVE descansa mucho del mejor cine español de tal período»³⁴, o cuando los responsables de *El pícaro* o *Las pícaras* manifestaban tal interdependencia:

Por eso, el mundo, el rodaje, la forma de hacer, tiene que ver poco con lo habitual en la televisión y es similar al rodaje de una película y el único roce que tienes con T.V.E. es la presencia de una especie de controlador que forma parte del equipo de rodaje para vigilar que el capital del presupuesto se utiliza adecuadamente. Por eso te digo que no volví a trabajar como habitualmente se hace en televisión, sino para que la narración se proyectara en las pantallas de los televisores y no en un local cinematográfico³⁵.

Para esta perspectiva histórica hemos tenido en cuenta los estudios que sobre el cine español han realizado J. M^a. Caparros Lera, J. E. Monterde, C. Torreiro, J. Hopewel, J. L. Sánchez Noriega, M. Palacio, J. Hernández Ruiz, P. Pérez Rubio, J. M^a. Ponce, entre otros, cuyas referencias se encuentran en la bibliografía final.

4) *Transformaciones de argumento y de personajes más significativas*. Las interpretaciones más “libres” de esta Tesis se dan en aquellos apartados en los que hemos intentado otorgarle a los cambios más significativos una lectura *sui generis* (la fagocitación de Lucas Trapaza, del Retrato al *pudoris causa*, de la novela

³⁴ L. M. Fernández, *Escritores y televisión durante el Franquismo (1956-1975)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, p. 10.

³⁵ E. J. Pastor Martín, *Conversaciones con Angelino Fons: la necesidad de la memoria*, Murcia, Universidad de, 2005, s. p. [Recurso en Red: <http://cinepastor.es/Angelinofons.htm>].

ejemplarizante a la adaptación comprensiva, etc.). Además de explicar las transformaciones técnicas inherentes a las adaptaciones, juzgando su eficacia o describiendo sus complejidades, hemos aventurado teorías que concernían directamente a la esencialidad de las obras. Es cierto que resulta complejo establecer una ontología unívoca y compartida entre el texto literario y la adaptación; sin embargo, sin esta no existirían los estudios comparatistas. Por mínimo que esta se manifieste o se deje definir, más allá de la forma y de su problemática ligada a la idiosincrasia expresiva del medio, la esencia de una obra puede ser o no trasladada, reconducida, ninguneada o simplemente soslayada. De ahí que podamos hablar de un “lazarillo franquista” cuando visionamos la adaptación de C. Fernández Ardavín o de un “lazarillo pedagógico” cuando el público al que se destina la recreación animada de Juanba Berasategui es el de la Educación Secundaria Obligatoria. Con gran acuidad, B. Zecchi señala que, en las adaptaciones cinematográficas,

las relecturas (y reescrituras) [están] determinadas por toda la serie de valores que inconsciente o conscientemente el adaptador proyecta en un texto: desde la elección a la selección, desde la inclusión a la exclusión, desde la reducción a la manipulación, desde la repetición a la transformación, el adaptador está condicionado por la estructura y las relaciones de poder del contexto social y político en el que vive [...]. El espíritu de un texto es por lo tanto tan subjetivo y mutable como el sistema de valores al cual pertenece. [...] Habría que añadir que el cineasta, a la hora de adaptar un texto, tendrá la opción de reproducir su espíritu o no; ahora bien, tanto una opción como la otra estarán inevitablemente condicionadas por el espíritu de quien adapta y de su contexto³⁶.

³⁶ B. Zecchi, «Introducción...», *op. cit.*, pp. 49-50. No todos los críticos están de acuerdo en afirmar que exista tal espíritu o esencia trasladable y se posicionan en contra de este tipo de vocablos: esencia, espíritu, naturaleza, etc. Sin embargo, creemos, como buenos platónicos, que tal contenido latente existe, y que es aquel que da sentido a los estudios comparatistas. Velada o no, disfrazada o con el rostro descubierto, situada en la periferia o en su punto más candente, amante de otras o puramente castas, la esencia o el espíritu de una obra es aquella volatilidad transferible, transmutable, que permite

Discernir el espíritu de los textos que nutrían *El pícaro* y *Las pícaras* ha sido clave para interpretar los desenlaces, el halo límpido y alucinógeno de las actrices, las modificaciones en los caracteres o los trasfondos éticos, o para valorar las libertades con que alardeaban algunas adaptaciones.

5) *Segmentaciones comparativas*. Se trata de un análisis técnico de las escenas filmicas de *El pícaro* y *Las pícaras* y sus correspondientes fragmentos literarios, localizándolos, uniéndolos y describiendo las operaciones que el director y los guionistas habían llevado a cabo con el material de partida.

Para las *segmentaciones comparativas*, hemos seguido la propuesta de Sánchez Noriega, por entender que su metodología aunaba eficazmente y en una misma tabla varios planos indispensables. A las segmentaciones les hemos agregado las notas al pie, gracias a las cuales hemos ganado para los análisis un nuevo nivel explicativo. Asimismo, para los añadidos, es decir, para aquellas escenas que no hallaban correspondencia alguna con el texto literario, hemos optado por emplear el símbolo Ø en vez del sustantivo “añadido” utilizado por Sánchez Noriega³⁷. Dicho esto, las segmentaciones comparativas tienen la siguiente forma:

retrotraernos a su origen y saltar seguros de una manifestación artística a otra. No obstante, también sucede que una o más obras artísticas —o bien un mito, una leyenda o un hecho histórico— en su inagotable elixir creativo ayude a germinar la existencia de un otro-mundo sui géneris, un ya-universo autogenerador con una propia esencia o espíritu. Hablamos de las adaptaciones libres y un ejemplo de esta es el caso del mito moderno de King Kong creado para el cine por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack en 1933. La esencia en sí de la leyenda de Kong ha proporcionado numerosos filmes a lo largo de la historia del cine; sin embargo, en su génesis la figura de King Kong no es más que una recreación del popular mito de la bella y la bestia.

³⁷ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, op. cit., p. 140. Los añadidos son fragmentos sin filiación libresca. En puridad, señalan el talante demiúrgico de los guionistas (o del director), quienes complementan lo adaptado con piezas *ex nihilo* cuya función y tempo varían según las necesidades narrativas. A veces son goznes que vinculan escenas, a veces, breves piezas que aligeran la densidad literaria, y otras, verdaderas creaciones que marcan la presencia artística de los adaptadores. Es difícil, no obstante, delimitar en ocasiones aquello que pertenece por derecho a la inspiración o es solo una reelaboración, desarrollo o transformación del texto primario, una pericia compositiva más en el arte de adaptar.

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i>
(1) [Descripción de la Escena 1]*	[Localización del fragmento y Mecanismo de adaptación de la Escena 1]
(2) [Descripción de la Escena 2]	[Localización del fragmento y Mecanismo de adaptación de la Escena 2]
(3) [Descripción de la Escena 3]	[Localización del fragmento y Mecanismo de adaptación de la Escena 3]
(4) Etc.	Etc.

*[Notas al pie donde se explican los problemas surgidos y las interpretaciones técnicas, y donde se trasladan aquellos fragmentos literarios que clarifiquen nuestras interpretaciones.]

Para los análisis, hemos tenido también en cuenta dos de los problemas específicos entrevistados por S. Wolf: la extensión y la voz *off*. Esto no significa que ambos se den necesariamente en cada una de las adaptaciones, y, en el caso de que sí lo hagan, tengan una importancia sustancial. Cada adaptación requería un acercamiento particular que venía dado por el texto de partida y por la pericia del equipo técnico para solventar y conducir a buen puerto el producto fílmico resultante.

En cuanto a la problemática de la extensión, es inevitable que el cine reduzca en sus adaptaciones la extensión de la obra de partida con procedimientos como la supresión, la simplificación, la traslación o la transformación³⁸. Como decía M. Delibes,

³⁸ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, *op. cit.*, pp. 135-140. Por lo común, todos estos mecanismos se utilizan para beneficiar la trama fílmica o televisiva. La supresión consiste en la eliminación de capítulos o fragmentos del texto de partida. La simplificación o condensación o compresión es la reducción necesaria de las acciones o diálogos literarios, los cuales suelen ser comprimidos para dinamizar el tiempo o rebajar la densidad de las escenas. La traslación consiste en reubicar los espacios, diálogos, acciones y personajes en otro u otros contextos; y la transformación, en una modificación de los elementos narrativos, ya sea esta una reordenación de las acciones o cambios significativos que reconduzcan o le otorguen otro sentido a la esencia de los textos de partida. Cabe decir que a veces estos mecanismos son difíciles de discernir y que otras se solapan, puesto que la transformación, por ejemplo, conlleva necesariamente la supresión, la traslación o la condensación. No obstante, en las segmentaciones comparativas, hemos indicado en cada escena su mecanismo correspondiente, aunque también hemos evidenciado varias soluciones cuando el contexto lo exigía.

adaptar al cine, convertir en una película de extensión normal una novela de paginación normal obliga inevitablemente a sintetizar [...]. Susan Sontag, aparte del problema de la extensión, ve en el fenómeno de adaptación de una novela al cine la cuestión, para ella insoluble, de que el filme asuma la calidad literaria del libro, problema que, para mí, deja de serlo desde el momento en que, de lo que se trata, es de contar la misma historia mediante un instrumento distinto, esto es, la calidad literaria sería sustituida en el cine por la calidad plástica, cosa que no siempre sucede, pero es a lo que aspira. De este modo, el problema número uno en este tipo de adaptaciones y prácticamente único [...] es el de la extensión³⁹.

Normalmente, un filme comercial suele durar de hora y media a dos horas, mientras que una novela supera habitualmente el centenar de páginas. De ahí que la *economización* del material sea necesaria⁴⁰. Hay que entender esto no como algo negativo, sino como condición *sine qua non* del arte cinematográfico. El filme requiere un estilo propio con una duración particular, limitada por un hecho de recepción lógico: una película no se ve por entregas, sino de una tirada. Es decir, el espectador medio ha impuesto un formato con una duración específica, y con él el director y su equipo técnico han de narrar unos hechos. Bien diferente es el acercamiento del lector a una novela, donde se establece entre ambos una relación más dilatada en el tiempo y, por lo común, más fragmentaria.

En ocasiones, se ha querido encontrar una fórmula mágica que indicara la equivalencia entre el número de palabras y la cantidad de metraje resultante. De ahí que se esbozen argumentos que defiendan que, por su cantidad, es el cuento el género más idóneo para el cine. Sin embargo, la cantidad en el arte no reside en un mero cálculo

³⁹ M. Delibes, *Pegar la hebra*, Barcelona, Destino, 1990, p. 175.

⁴⁰ En ocasiones se produce el resultado inverso, sobre todo cuando el texto de partida es un relato. En estos casos el equipo técnico y los guionistas tienen que agregar personajes y acciones al texto de partida o desarrollar las allí implícitas. Esto es lo que ocurrió, por ejemplo, con el breve relato de E. Hemingway «The Killers» y su adaptación en 1956 por el director R. Siodmak.

aritmético de $x \text{ palabra} = x \text{ imágenes}$, que, lejos de ofrecer una solución, distorsiona el problema. Hay adaptaciones basadas en cuentos con resultados excelentes, pero también nefastos, y exactamente lo mismo ha ocurrido con adaptaciones de novelas, dramas o biografías. Es más, la duración equivalente en imágenes de cualquier fragmento literario depende de multitud de factores desligados de cualquier fórmula: el ritmo narrativo del filme, la interpretación quinésica, gestual y declamativa de los actores, el montaje, la planificación o secuenciación, el gusto del espectador, etc.

En *El pícaro* y *Las pícaras* la durabilidad planteaba trabas similares. En principio, podría uno pensar que por tratarse de series televisivas se atenuaba o se anulaba en ambas dicha problemática. Sin embargo, sucede todo lo contrario. Por un lado, *El pícaro*, pese a contar con trece capítulos de menos de media hora, accede a una cantidad de textos muy superior a cualquier producción cinematográfica. Si establecemos una equivalencia cuantitativa, *El pícaro* cuenta con un metraje de aproximadamente cuatro filmes. Sin embargo, para su configuración, F. Fernán-Gómez llega a trasladar un total de siete novelas extensas (entre ellas obras tan copiosas como el *Guzmán de Alfarache*, *Estebanillo González* o *Gil Blas de Santillana*) y una novela corta. Y por otro lado, los episodios de *Las pícaras* funcionan de forma autónoma. Técnicamente, cada uno de ellos es un medimetraje de cincuenta minutos, y como tal, cada uno de ellos adapta un único texto (rara vez dos), entre los cuales se encuentran complejísimas y profusas novelas como *La pícaro Justina* o *La lozana andaluza*.

De lo expuesto, pues, se colige una pregunta al menos: si cualquier adaptación conlleva una reducción necesaria, ¿de qué se prescinde? Aquí subyace uno de los problemas que hemos de solucionar —no el único— más interesantes para los estudios comparatistas. La selección de los fragmentos se torna vital en las adaptaciones, y esto sacará a flote las dotes del guionista y del director para resumir y trasladar la obra de

partida. Ahora bien, no solo la selección reduce el material de partida, sino que los mismos fragmentos seleccionados sufren las más de las veces un “adelgazamiento” en su trasvase. De ahí que otro de los mecanismos utilizados con frecuencia en las adaptaciones sea la *compresión* (o *simplificación* o *condensación*). Este mecanismo condensa el texto de partida para un conseguir una filmicidad más dinámica, más vivaz, más sencilla. Hay que tener en cuenta que una de las características de la recepción audiovisual es que, en principio, esta no permite pausas⁴¹. Un filme reproducido en una sala convencional o una serie emitida en televisión se consume de principio a fin, y el espectador no tiene la posibilidad de reflexionar congelando una imagen en particular o de captar todos los matices, ironías y dobles sentidos, atrasando o adelantando una secuencia. El espectador se encuentra ante un medio fugaz que requiere otros códigos de acercamiento. Por esto mismo, el texto verbal en estos medios ha de tener —no significa que esto sea una regla infranqueable— un estilo más diáfano y menos alambicado.

Por último, no todos los recursos empleados en la narración literaria tienen la misma adaptabilidad al medio cinematográfico. Ciertamente, hay algunos mucho más transigentes al trasvase que otros. Es usual sostener que los aspectos más adecuados en las adaptaciones tienen que ver con el predominio de la acción y el diálogo; en cambio, entre los aspectos más arduos se encuentran aquellos relacionados con la expresión de la interioridad de los personajes y su *fluir de conciencia*, la escritura retrospectiva y la primera persona o aquellos recursos en los que predomina el estatismo, tales como las descripciones y las digresiones.

S. Wolf apuntaba que «la voluntad consiste en hallar recursos análogos o bien aquellos que se intuye que provocarán efectos similares». Ahora bien, es precisamente

⁴¹ Es evidente que hoy día esto ha cambiado gracias a los diversos medios de reproducción de materiales audiovisuales como el DVD, los reproductores de vídeo de los ordenadores o los gestores de la información visual en Internet.

ahí «donde empiezan los problemas, donde esa zona de guerra, o por lo menos de litigio, que es el paso de la literatura al cine, deviene territorio aterciopelado, terso y las más de las veces simplificado»⁴². Debemos preguntarnos entonces cómo resuelven el cinema y la televisión este tipo de recursos literarios y qué equivalencias proporcionan para provocar en el receptor una similitud experiencial. Lamentablemente, la respuesta ha de contener un cierto punto de *fracaso*, porque es imposible que se tenga una fórmula mágica con la que, simétricamente, producir el mismo efecto que el texto de partida. Y esto se debe a una sencilla razón: el cine y la literatura son medios expresivos diferentes, y como tal, sería una quimera el traslado de los mismos recursos expresivos como si existiese una simetría total entre ambos medios.

En resumen, para la elaboración de este estudio de Tesis tendremos en cuenta las precauciones y los consejos ya esbozados (iconofobia, mito de la facilidad, parasitismo, criterios estéticos basados en la cantidad, la fidelidad como un valor en sí mismo, las especificidades del medio, etc.), el corpus homogéneo en relación a *El pícaro* y *Las pícaras*, los objetivos generales marcados (análisis contextual e intrínseco y comparación global de ambas series) y el aparato metodológico ya explicado con el que abordar un análisis riguroso de *El pícaro* y *Las pícaras*.

⁴² S. Wolf, *Cine / Literatura...*, *op. cit.*, p. 76.

II. *EL PÍCARO*



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN: LA PICARESCA Y F. FERNÁN-GÓMEZ

¿Puede interesar a alguien la vida de un hombre que nació hijo de cómico y que al llegar a la jubilación sigue siendo eso, un cómico?

F. Fernán-Gómez, en E. Brasó, *Fernando Fernán-Gómez: Biografía*

Algunos artistas elegidos parecen poder permitirse el lujo de saltar de un campo artístico a otro sin esfuerzo, dejando en todos huella de su personalidad.

F. Fernán-Gómez, *El viaje a ninguna parte*

El talento de Fernando Fernán-Gómez es torrencial, poliédrico y discontinuo, aunque él se empeñara, quizás en un exceso de modestia, en afirmar que su vida artística había transcurrido en una «dorada medianía»⁴³. La capacidad infatigable de Fernán-Gómez se hace patente al vislumbrar el magma productivo de su carrera: rodajes, novelas, guiones, obras teatrales, actuaciones, ensayos, artículos, memorias, entrevistas, etc.; una capacidad abarcadora por la que se ganó el apodo, en el sentido más marxista del sintagma, de «obrero de la cultura»⁴⁴. Fue un hombre inquieto que vivió para el cine y la literatura, y que escudriñó, arrojado a la praxis, muchas de las labores del quehacer

⁴³ F. Fernán-Gómez, *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 134-136. Esta honradez intelectual la manifestó en varias ocasiones: «El oficio que yo tengo es en realidad el oficio de actor, lo otro son adornos de este oficio mío», en D. Galán, *Queridos cómicos. Fernando Fernán-Gómez*, RTVE, 1992; «Parece que hago muchísimas cosas, porque he escrito obras de teatro, he escrito guiones de cine, he dirigido cine, he hecho radio; pero yo, por ejemplo, no sé conducir automóviles, no sé bailar, no sé montar en bicicleta, no sé cazar. O sea, no sé muchísimas cosas que cualquier otra persona hace. Por lo tanto yo veo que esa otra persona es más polifacética que yo», en E. Brasó, *Fernando Fernán-Gómez: Biografía*, RTVE, 2007.

⁴⁴ C. Peña, «Nos ha dejado Fernando Fernán-Gómez, un obrero de la cultura», *Rojos y Negros* (22/9/2007) [Recurso en Red: <http://rojoynegro.info/articulo/sections/nos-ha-dejado-fernando-fernandez-gomez-un-obrero-la-cultura-0>].

cinematográfico: guionista, adaptador, director, montador y actor; literario: ensayo, novela, poesía; y dramático: director, actor y dramaturgo.

Aunque entró en el mundo del cine a través de la interpretación, ya desde el comienzo se preocupó por desentrañar la pluralidad de oficios de este medio, sobre todo aquellos relacionados con la organización de los planos y la dirección de actores. J. L. Castro de Paz resalta el espíritu despierto y ávido desde sus inicios como actor de cine:

La observación del trabajo de [G. Pardo] Delgrás, pero sobre todo las conversaciones que mantiene sobre puesta en escena y montaje con el entonces ayudante de dirección del film, Antonio Sau Olite, despiertan de inmediato el interés del actor por la dirección cinematográfica, y se acostumbra desde entonces a fijarse en la disposición de los actores en el encuadre, en la planificación y en el ritmo de los filmes que veía⁴⁵.

No es de extrañar que J. Hopewell describa a Fernán-Gómez como «el artista más vigorosamente *nacional* de España»⁴⁶, puesto que partiendo solo de su cinematografía se pueden sustraer casi todas las características del cine español de posguerra: la revitalización del teatro popular (género chico, revista, sainete, zarzuela, etc.), los actores secundarios enraizados en este tipo de teatro, el retraso económico y social de España, el sistema autoritario franquista y el devenir de la posguerra⁴⁷. Es la de Fernán-Gómez una cinematografía heterogénea en cuanto a la dirección, que aunque tuvo sus altibajos, aciertos y yerros, vapuleos y vítores, alegrías y desazones, constituye

una singular salsa filmica [...], resultante de acrisolar la experimentación formal de los *telúricos* con el *descuido* popular y sainetesco de Neville; su propia y galdosiana voluntad

⁴⁵ J. L. Castro de Paz, *Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 21-22.

⁴⁶ J. Hopewell, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 45.

⁴⁷ J. L. Castro de Paz, *Fernando...*, *op. cit.*, pp. 15-16.

realista y costumbrista con los más vigorosos *arrebatos* vanguardistas que provenían de Gómez de la Serna tanto como de Jardiel Poncela o de Mihura⁴⁸.

Junto a Marco Ferreri y García Berlanga, la producción filmica de Fernán-Gómez supone una de las vetas más modernas y demoledoras del cine español de posguerra, y a pesar de quedar desamparada por un régimen dictatorial que favorecía a un cine más mediocre, arribista, costumbrista y convencional, da muestras de una vitalidad estética desbordante en obras maestras como *La vida por delante* (1958), *La vida alrededor* (1959), *El extraño viaje* (1964) o la adaptación de la novela de J. A. de Zunzunegui *El mundo sigue* (1963)⁴⁹.

A mediados de los años setenta, Fernán-Gómez inicia un matrimonio muy productivo con Televisión Española. En 1973 dirige una adaptación del cuento *Juan Soldado* de la escritora española Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), basado a su vez en la leyenda popular e infantil andaluza de «Juan sin miedo»⁵⁰, que le proporciona un nuevo impulso artístico a su carrera filmica, gracias a los premios Praga Dorada a la Mejor Dirección en el X Festival Internacional de Televisión de Praga, y Fotogramas de Plata también a la Mejor Dirección⁵¹.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁴⁹ Para un acercamiento crítico a su filmografía, véase AA. VV., *Nickel Odeon*, n.º 9 (1997); F. García Serrano (coord.), *Fernando Fernán-Gómez (1921-2007): La mirada insumisa*, Madrid, Universidad Complutense, 2010; J. L. Castro de Paz, *Fernando...*, *op. cit.*

⁵⁰ Pese a provenir de un cuento infantil, abriéndose en sus primeros minutos con los juegos y cantos de un grupo de niños, el estruendo disonante, el páramo desierto y la sobreimpresión de dos rombos, le señalan al espectador que presenciara una trama adaptada para adultos, una trama muy crítica con su época, nada inocente y corrosiva.

⁵¹ El guion corrió a cargo de Lola Salvador Maldonado y, como señala L. M. Fernández, desde este ya «se modificaba sustancialmente el relato de la escritora decimonónica tanto en su inicio como en su final, aportándole un tono mucho más corrosivo que quizá fue la causa, junto a otros factores de producción como el del alto coste del episodio en un momento en que la crisis económica de RTVE ya empezaba a hacerse visible, de que no se rodase para la serie *Narraciones* a la que iba destinado, aunque su diseño cuadraba perfectamente con el espíritu de la misma: medimetrajes filmados en color en torno a los cuarenta y cinco minutos de duración, a cargo de realizadores forjados en el experimentalismo de la segunda cadena, y que, por ello, combinaban cierto nivel de audacia formal con un discurso no alejado de los gustos de la audiencia. Más adelante se pensó en él como un programa independiente destinado a concursar en festivales internacionales y, después de haberle sido ofrecida su dirección a Luis García

En su estreno, el producto final cosechó por lo general excelentes críticas de público y especialistas, abriéndole una nueva vía de trabajo para nuevos proyectos⁵²:

Se había hablado mucho —y con resabios, claro; bueno fuera que no fuera así tratándose de Fernando Fernán-Gómez— de esta producción, cuya demora en ser emitida achacaban a no sabemos qué soterradas intenciones y pretensiones. Y la verdad es, ahora que todos la han visto y quienes no la hayan visto peor para ellos, que *Juan Soldado* es una leyenda ortodoxa narrada con plena ortodoxia y acentuada con admirables imágenes exaltadoras de la bondad, de la inocencia y de la libertad de quienes, por no deber ni temer nada, pueden abrir las puertas del cielo derribando paredes sin más armas que la fe y el afán de ser puros. Para Fernando Fernán-Gómez este *Juan Soldado* es la prueba más fehaciente de su capacidad de regista, de su dominio de las cámaras, porque el dominio de los «tipos» ya lo había demostrado más que suficientemente en todas partes. [...] Ahora, en TVE Fernando Fernán-Gómez puede y debe seguir el camino emprendido y mantenerse activo en televisión con la seguridad de que dará a TVE, y conseguirá para sí mismo, metas muy altas por difíciles que sean. Esta de *Juan Soldado* lo era, y su triunfo ha sido rotundo, merecido y clarísimo⁵³.

Juan Soldado supone una adaptación singular de la que Fernán-Gómez se enorgullecería durante toda su vida, valorándola, junto con la serie *El pícaro*, que apenas dos años después rodaría, como lo más aceptable de su producción audiovisual de aquella época:

Berlanga, que la rehusó, acabó en las manos de Fernán-Gómez», *Escritores y televisión...*, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁵² Para F. Lara «*Juan Soldado* se constituye como una de las escasas excepciones de calidad, como uno de los pocos ejemplos dignos de la programación global de Televisión Española», «*Juan Soldado* o la mítica libertad», *Triunfo*, n.º. 579 (3/11/1973), p. 67; y para J. García Nieto, se trata de «una breve pieza maestra, llena de sentido y de fuerza expresiva», «El cuaderno roto», *La Estafeta Literaria*, n.º. 528 (15/11/1973), pp. 6-7.

⁵³ E. del Corral, «*Juan Soldado*», *ABC* (28/10/1973), p. 76.

Después de ocho años de silencio, de mediocridad gris y sórdida, me parece una de las obras de las que yo particularmente pueda estar más contento y con la que me siento más identificado⁵⁴.

Yo creo que sí, que en esa «travesía» lo más aceptable que hice fue *Juan Soldado* y la serie *El pícaro*. [...] Algunos capítulos de *El pícaro* y, sobre todo, *Juan Soldado* son, de lo que he podido hacer, de lo que estoy más de acuerdo conmigo mismo⁵⁵.

Hoy día la crítica no es menos positiva con el juicio de Fernán-Gómez acerca de su querido *Juan Soldado*. De la adaptación del cuento de Cecilia Böhl de Faber se destaca su invectiva mordaz, costrosa e inteligente, a estamentos petrificados como la religión y el militarismo —pícaros al fin y al cabo con sotanas, títulos y condecoraciones—, que en los años setenta aún tenían un peso asfixiante en la sociedad española. Una crítica social, humana y despiadada, sustentada en lo técnico y narrativo en rupturas tonales, absurdos brechtianos, manipulaciones formales y anacronismos que establecen un puente fustigador entre el pasado ruinoso de nuestro imperio, que ninguneaba y despreciaba a sus soldados dejándoles de jubilación tras un cuarto de siglo de servicio apenas «una libra de pan y seis maravedíes», y los últimos años de la dictadura franquista⁵⁶.

En uno de los últimos trabajos sobre la filmografía de Fernán-Gómez, J. L. Castro de Paz señala sobre *Juan Soldado* que en ella se aúna de manera tan culta como desabrida los «elementos de lo que Santos Zunzunegui ha definido como las cuatro principales

⁵⁴ E. Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Espasa, 2002, p. 137.

⁵⁵ J. Angulo y F. Llinás (eds.), *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, p. 257.

⁵⁶ Curiosamente, como le cuenta el director a D. Galán, los militares no entendieron que hubiese mala saña contra ellos: «Se decidió consultar al estamento militar y el estamento militar dijo que la película le parecía muy bien, que era verdad que el ejército tal como se presentaba y se concebía no debía existir ahora que estaba totalmente superado, y que aquello de que las ordenanzas de Carlos III estuvieran llenas de cucarachas les parecía muy bien». No obstante, «se cortaron de la película los planos que podían parecer más duros en cuanto ataque al estamento militar», *Queridos cómicos...*, *op. cit.*, s. p.

vetas creativas o *modos de estilización* del cinema hispano»⁵⁷, uniéndose a esto «la estructura legendaria del cuento», «inspirados paisajes costumbristas de raíz sainetesca, deformantes brochazos esperpénticos», «un marcado carácter de moderna y reflexiva investigación formal», e influencias del expresionismo cinematográfico, el teatro brechtiano y del cineasta español Luis Buñuel⁵⁸.

Tras el éxito de *Juan Soldado*, TVE le ofrece la posibilidad de realizar uno de sus más rumiados y anhelados proyectos: la serie de televisión *El pícaro*. Ya desde la

⁵⁷ Esta clasificación ya clásica la desarrolla S. Zunzunegui en *Historia de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002. Resumida, puede encontrarse en «La línea general o las vetas creativas del cine español», en J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha, S. Zunzunegui (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, pp. 488-501. Las cuatro vetas son 1) la esperpéntica: «estarían los que huyen del realismo primario por la vía de la exageración, de la deformación sangrante, de la exacerbación de los rasgos singulares, de la conversión de las *personas* en *personajes*; los que no vacilan en acumular las referencias a las formas populares del pasado literario y dramático, con la intención de dinamitar cualquier estrecha noción de realismo fotográfico, desarrollando una de las vetas más vivas de la tradición hispánica, corriente que mana desde el Arcipreste de Hita, pasando por Quevedo, Goya o Valle Inclán». En esta se incluye al trío Azcona-Ferreri-Berlanga, o filmes como *El extraño viaje* (1964) de F. Fernán-Gómez. 2) El popularismo casticista ortegiano: encabezada por Edgar Neville, esta rama cinematográfica parece hacer suya «una específica forma de excentricidad en relación con los cánones típicos (y tópicos) del realismo [...]. Nos encontraríamos de lleno en el terreno de la recuperación de ciertas prácticas de la cultura popular desde una perspectiva integradora que busca ponerlas al servicio de un diseño artístico de mayor alcance». 3) El desbordamiento del realismo por la vía del mito: se trata de un estilización «que se hará patente mediante un sustancial uso de esquemas míticos, que no dejará de utilizar lo mismo todo tipo de arquetipos narrativos que una serie bien patente de estructuras preformadas de corte genérico cuando no recurrirá a la ubicación de sus historias sobre el fondo que ofrecen las referencias a toda una serie de elementos de corte simbólico susceptibles de desviar el relato de cualquier realismo a ras de suelo. De esta manera este tipo de cine abre sus ficciones (hace un hueco en su interior) para la receptividad de toda clase de voces inmemoriales, relatos primigenios que lo separarán de la contaminación de cualquier color local para hacerlo abreviar en fuentes más esenciales susceptibles de actuar como matriz básica en la que inscribir la narración». En la veta del mito caben destacar filmes como *La aldea maldita* (1930) de F. Rey, *Las Hurdes* (1933) de L. Buñuel, *La Dolorosa* (1934) de J. Gremillon, *Sierra de Teruel* (1939) de A. Malraux, *Embrujo* (1947) de Serrano de Osmá, *Vida en sombras* (1948) de Llobet-Gràcia, *La corona negra* (1950) de L. Saslavsky, *El espíritu de la colmena* (1973) de V. Erice, *Furtivos* (1975) de J. L. Borau, etc. 4) La mixtura: este grupo nos sitúa «de lleno en un territorio donde se ejerce otra de las tradiciones culturales españolas, la que mezcla armoniosamente la vanguardia con lo popular, la experimentación más osada con las referencias tradicionales»; esta categoría de estilización afronta, «de manera consciente, la tarea de borrar los límites, de confundir los registros, de impugnar, en una palabra, las clasificaciones tópicas que sostienen el discurso crítico habitual sobre los géneros cinematográficos». En esta parcela, cabe citar a regidores como I. Zulueta, Á. del Amo, J. Jordá o P. Portabella.

⁵⁸ J. L. Castro de Paz, *Fernando...*, *op. cit.*, p. 284. L. M. Fernández cree, en cambio, que es más bien «la herencia cervantina de donde nacen los hilos enhebradores del relato y su originalidad. Especialmente de la multiplicidad de puntos de vista (el de los niños que cuentan la historia por medio de la canción, y el de Juan Soldado que narra los hechos a otros niños), y de la mezcla de tiempos. Esto último se observa en un vestuario de los personajes que remite a la intemporalidad del relato, no situable en una época reconocible históricamente, y, sobre todo, en un pasado que resulta ser el presente de la acción (los niños narran la historia de Juan Soldado como si perteneciese al pasado; aquel, sin embargo, actúa en el cielo en el presente de la España de los primeros años setenta), y se proyecta hacia el futuro, aunque solo sea el del Paraíso y, por tanto, el de la ficción», *Escritores y televisión...*, *op. cit.*, p. 112.

década de los cincuenta, Fernán-Gómez, lector ávido e infatigable del Siglo de Oro, tuvo en mente la realización de una obra audiovisual que compendiará las aventuras y desventuras de los pícaros. En Roma, ciudad en la que por aquel entonces Fernán-Gómez lidiaba como podía con un profundo abatimiento creativo y una abulia existencial⁵⁹, el cineasta Georg Wihelm Pabst le preguntó si guardaba alguna idea en el tintero o algún proyecto sugerente con el que poder trabajar. Tamizado el momento por la memoria, Fernán-Gómez escribiría muchos años después:

Le hablé de mi antiguo proyecto sobre una especie de resumen cinematográfico de la novela picaresca. Traté de explicarle lo que representa el «pícaro» en la cultura y en la vida española. Pabst no conocía nada que se refiriera a esto y me encargó que le proporcionase algunas traducciones⁶⁰.

Y en los sesenta barajó también adaptar *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel (1743)*:

Leí por primera vez el libro del catedrático salmantino, sobre el que me he permitido escribir estas páginas, a los treinta años de mi edad. Pero recuerdo que lo leí con mal propósito, con el de ver si en él había materia para una película, para una película de

⁵⁹ «El recuerdo más intenso que conservo de aquellos meses en Roma es el de mi capacidad para soportar el aburrimiento, para vivir lentamente dentro de las horas, alargadas hasta el infinito por la soledad. Paseé más que nunca. De noche, de mañana, por la tarde, de madrugada... Paseé por las afueras, por el centro, por los parques... Y no con la curiosidad de un turista o con la plenitud de un poeta, no; paseé como lo haría un ser absolutamente vacío. Porque ni siquiera paseaba intencionadamente, sino porque, aunque comenzase a andar con otra intención, siempre el recorrido se transformaba, contra mi voluntad, en un paseo inacabable», F. Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias*, Madrid, Debate, 1990, vol. I, pp. 84-85.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 89. Esta declaración de intenciones había sido manifestada en otras ocasiones, lo que demuestra su aprecio por el género de la picaresca desde muchos años antes de que la serie *El pícaro* y otros proyectos relacionados con la picaresca vieran la luz. Ya en la fecha temprana de 1956, al ser entrevistado por F. Martialay, volvía a reincidir en su idea de realizar «un resumen de los pícaros de la novela clásica española», «Entrevista a Fernando Fernán-Gómez», *Film Ideal*, nº. 2 (1956), p. 21.

aquellos tiempos, los 60, los 60 españoles. [...] Aunque me pareció entonces que no servía para el cine, pensé: esto tengo que leerlo otra vez⁶¹.

Una década después, un medio que hasta su entrada más que satisfactoria con *Juan Soldado* le había sido ajeno, le brindaba a Fernán-Gómez la posibilidad de plasmar en un serial de trece capítulos las trapisondas, descabros e itinerarios de Lucas Trapaza, un pícaro cincuentón, melancólico, derrotado, que fagocita las creaciones literarias de M. de Cervantes, F. de Quevedo, M. Alemán, V. Espinel, A. J. de Salas Barbadillo, Alain-René Lesage y el autor anónimo del *Estebanillo*, entre otros⁶².

Lejos de haber supuesto un obstáculo, el medio televisivo se alía con la potencialidad y el talento filmico de Fernán-Gómez, gracias también al holgado presupuesto con que cuenta desde la aprobación del proyecto. Con *Juan Soldado* el director ya había demostrado la fuerza visual que el medio televisivo podía ofrecerle, superando los encorsetados seriales televisivos y el teatro filmado tan común en aquellos años, cuyos módulos de dos o tres cámaras fijas y simultáneas saltaban de un lugar a otro del plató bruscamente. J. L. Castro de Paz señala al respecto lo siguiente:

Lo realmente sorprendente, con todo, es la forma en que Fernán-Gómez sitúa su obra en las corrientes más innovadoras de la ficción televisiva de su época, tanto al aprovecharse del carácter episódico de las casi siempre fracasadas picardías que narra como por una puesta en escena que, olvidando los modos visuales, el tipo de montaje y los movimientos de cámara que caracterizaban los dramáticos platós de origen teatral en algunos de los

⁶¹ F. Fernán-Gómez, *Historias de la picaresca*, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 144-145.

⁶² Aunque en su estreno se emitiese a lo largo de trece capítulos, en una posterior reemisión se redujo a solo seis, con lo cual Fernán-Gómez se vio obligado a realizar cambios imprevistos que puentearan los episodios. En su reemisión, estos pasaron de media hora aproximadamente a casi una hora.

cuales interviniera desde la segunda mitad de la década anterior (serie *Fábula*, 1968; *El Alcalde de Zalamea*, episodio de *Estudio 1*, 1968)⁶³.

El medio televisivo calza a la perfección con la idea de edificar un mundo picaresco que ha absorbido previamente los capítulos, mamotretos o descansos de sus referentes literarios, recreándolos, modificándolos y transfigurándolos, para eyectar un mundo autónomo, con una estructura propia, coherente y autocreadora de nuevos enredos y subtramas en torno a la figura de Lucas Trapaza. Este procedimiento fagocitador no es ajeno a la propia picaresca. Muestra de ello es una de las obras utilizadas en el proceso compositivo de la serie: el *Gil Blas* de Alain-René Lesage. El autor francés «escribe “nuevos” libros, manteniendo el “fondo” de obras españolas»⁶⁴, sacando del pozo picaresco hispánico del siglo XVII fragmentos de obras como *Alonso, mozo de muchos amos*, *Marcos*, *Guzmán* o *Estebanillo*⁶⁵. Un procedimiento que comparte en cierta

⁶³ J. L. Castro de Paz, *Fernando...*, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁴ M. Ferrer Lluch, «Introducción» a Alain-René Lesage, *Historia de Gil Blas de Santillana*, trad. de J. F. de Isla, Barcelona, Bruguera, 1970, p. 24.

⁶⁵ Las fuentes del *Gil Blas* son, lógicamente, numerosísimas. Ya al principio del XIX, J. A. Llorente señalaba solo alguna de ellas: «En 1715, il publia son roman de *Gil Blas de Santillane* en deux volumes, sans dire qu'il en augmenterait le nombre. L'ouvrage ne contenait que six livres. Pour sa formation, il démembra du roman manuscrit espagnol inédit du *Bachelier de Salamanque*, tout ce qui concerne les aventures personnelles de Gil Blas; et comme celles-ci ne suffisaient pas pour composer deux volumes in-12, Le Sage profita du grand nombre de nouvelles et contes espagnols qu'il possédait inédits, appartenant à l'abbé de Lyonnet, et des comédies aussi espagnoles pour composer les épisodes qu'il y plaça; savoir dans le livre premier, l'histoire de *Doña Mencía de Mosquera*, tirée d'une nouvelle espagnole; dans le livre deuxième, l'histoire du barbier *Diego de la Fuente*, tirée de la vie de l'écuyer Marcos d'Obregon, fable espagnole, écrite par don Vicent d'Espinell; dans le livre troisième, le conte de don Bernard de Castilblanco, et l'histoire de don Pompeyo de Castro, nouvelle espagnole; dans le livre quatrième, l'histoire de doña Aurora de Guzman, prise de la comédie espagnole intitulée, *Todo es enredos de amor*, y *El diablo son las mujeres*; [...] et la nouvelle du *Mariage par vengeance*; et le conte de doña Séraphine Polau avec don Alphonse de Leiva; dans le livre iniquième, l'histoire de don Raphael e de sa mère Lucinde, tirée de deux nouvelles espagnoles; dans le livre sixième, le conte espagnol du vol fait à Samuel Simon par de feints ministres de l'inquisition, pris de quelques narrations des *auto-da-fé*: car un grand nombre des criminels de cette espèce fut puni à différentes époques et dans divers endroits sous les règnes de Philippe III et Philippe IV. Gil Blas avait été l'un des héros subalternes du roman du bachelier», *Observations critiques sur le roman de "Gil Blas de Santillane"*, Paris, Moreau, 1822, pp. 6-7. En cuanto a la picaresca, seríamos injustos si no apreciáramos en esta obra cumbre de la narrativa europea algo más allá del género en sí y sus modelos, al igual que ocurre, como trataremos de argumentar, en *El pícaro*. Glosando a Walter Scott, WM. Morton Fullerton apunta en este sentido lo siguiente: «Lesage's great book, though scarcely answering to the exact technical definition of a picaresque novel —the biography of a picaro or rogue— belongs, nevertheless, by its external form, to the picaresque type of fiction; and Scott would certainly have admitted that it was in fact as picaresque as could be expected of a Frenchman who

forma el espíritu compositivo de la serie televisiva de Fernán-Gómez, ya que partiendo de la tradición picaresca (española sobre todo) recrea un producto nuevo (novedoso también en su medio de expresión) en el que no rechinan los empalmes ni suturan los zurcidos, sino que más bien reluce un mosaico original, un homenaje, una pleitesía elaborada minuciosamente con teselas bañadas en un sugerente e inagotable género auténticamente carpetovetónico. Para la elaboración televisiva de *El pícaro*⁶⁶, Fernán-Gómez cuenta con un elenco de actores, tanto principales como secundarios y figurantes, de gran talento (Emma Cohen, Juan Ribó, Lina Canalejas, Pilar Bardem, Juan Diego, María Luisa Ponte, Enrique San Francisco, Luis Escobar, José María Pou, Charo López, Antonio Casas, Francisco Camoiras, Jaime Chávarri, Javier Bardem, Luis Ciges, Manolo Codeso, María Luisa San José, Mary Santpere, Joaquín Roa, Luis Valera, entre otros)⁶⁷, los guionistas Pedro Beltrán⁶⁸ y Emmanuela Beltrán⁶⁹, los

was conspicuously an “honnête homme” and who signed himself “bourgeois de Paris”. But in all likelihood he would have instantly added that it was not the “picaresqueness” of Gil Blass which has given that production its fame; and that, if Lesage’s masterpiece has lived so long, and if it lives today with such a fresh and abundant life, this constant appeal has been made in spite of its resemblance to the Spanish picaresque prototype», «Introduction», en Alain-René Lesage, *The Adventures of Gil Blas of Santillane*, New Zealand, The Floating, 2011, p. 11.

⁶⁶ Para ver la ficha técnica completa de *El pícaro*, véase J. Angulo y F. Llinás (eds.), *Fernando...*, *op. cit.*, pp. 270-271.

⁶⁷ «Caso curioso es el de aquellas personas no vinculadas con la interpretación cuya presencia en la serie se anunció en su momento pero que, finalmente, no figuraron en los capítulos emitidos, como ocurrió con el director Manuel Summers y el dramaturgo Buero Vallejo», L. M. Fernández, «*El pícaro* (1974-1975)», en A. Ansón Anadón (ed.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, p. 323. Como dato curioso, cabe resaltar el cameo de un jovencísimo, apenas un crío de 3 o 4 años, Javier Bardem en el capítulo IV, en el cual aparece también su madre, Pilar Bardem.

⁶⁸ Junto a P. Beltrán, Fernán-Gómez también formó tándem en otros trabajos como *El extraño viaje* (1964), *¡Bruja, más que bruja!* (1977) o *Mambrú se fue a la guerra* (1986).

⁶⁹ Curiosamente, la actriz, directora y escritora Emma Cohen firma el guion con su nombre real y no por el pseudónimo por el que se la conoce. Con Fernán-Gómez, con quien mantendría una relación zigzagueante desde los años setenta hasta la muerte del cómico, compartió numerosos proyectos, bien como compañera de reparto en *Pierna creciente, falda menguante* (1970) de J. Aguirre, la serie *Tres eran tres* (1972-1973) de J. de Armiñán, las ya citadas *Juan Soldado* y *El pícaro*, o la adaptación de B. Pérez Galdós *El abuelo* (1998) de J. L. Garci, bien a las órdenes del que sería su marido a comienzos del siglo XXI en *¡Bruja, más que bruja!* (1977), *Mambrú se fue a la guerra* (1986) o *El mar y el tiempo* (1989).

decorados de Fernando Sáenz, el vestuario de Javier Artiñano, la fotografía de Cecilio Paniagua y la música de Carmelo Bernaola⁷⁰.

Fue rodada en 35 mm. y en color, en unos exteriores muy variados y dispersos por todo el territorio español (Sigüenza, Úbeda, Aranjuez, Chinchón, Pedraza, Madrid, Cáceres y Fuenterrabía)⁷¹.

Al igual que *Juan Soldado*, la primera emisión de *El pícaro* tuvo una buena acogida por parte de la crítica⁷²:

La serie, la de mayor presupuesto de TVE hasta ese momento, fue muy bien acogida por casi todos los sectores de la crítica más concienzuda, de lo que son un buen ejemplo los sucesivos balances que la revista *Reseña* hizo de los programas de televisión del año 1975 y de la televisión durante el período franquista, pues si en el primero se lo consideraba como el mejor de los espacios dramáticos del citado año, al analizar en el número de diciembre de 1976 la televisión de la época de Franco, se lo incluía dentro de los más significativos⁷³.

En cambio, la cuota de pantalla (el *share*) no fue tan favorable como se hubiera esperado:

No tuvo, sin embargo, tanta suerte con los resultados de audiencia, pues si hemos de fiarnos de los paneles de aceptación que periódicamente publicaba TVE, y cuando

⁷⁰ Con C. Paniagua y C. Bernaola ya había trabajado en la adaptación de *Juan Soldado*. De ahí que tanto la estética visual (la saturación de los colores, la iluminación o el tratamiento fotográfico de los exteriores naturales y los interiores) como la música diegética y extradiegética, comparta con esta obra muchas similitudes.

⁷¹ L. M. Fernández, «*El pícaro...*», *op. cit.*, p. 323.

⁷² «*El pícaro* comenzó a emitirse por la primera cadena de TVE el 16 de octubre de 1974 y terminó el 5 de febrero de 1975, siempre en horario de máxima audiencia y con periodicidad semanal, los miércoles a las 22.30 horas», *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, pp. 323-324. Aunque exiguas, hubo también, por cuestiones ideológicas, reseñas negativas, sustentadas sobre todo en «la indignación de algunos críticos que en ocasiones no toleraban que desde los televisores se les ofreciera una imagen descarnada y real de una España no apta para cronistas oficiales de villa y corte», D. Galán, «*El pícaro*», *Triunfo*, n.º. 647 (22/02/1975), p. 52.

todavía no había finalizado su emisión, su índice de aceptación durante los tres últimos meses del año 1974 era de un 6,5, siendo el cuarto de los dramáticos, por detrás de *Cuentos y Leyendas* (7,1), *Suspiros de España* (7,0), y *Telecomedia* (6,7), y muy alejado de los situados en las primeras posiciones, programas de opinión, de actualidades y cinematográficos, fundamentalmente, del tipo de 35 millones de españoles (8,1), *Hoy 14'15* (7,8), o *La puerta en la oscuridad* (7,8), por ejemplo⁷⁴.

La crítica incidió bastante en el carácter literario del producto, teniendo esto como uno de los aspectos claves y más valorados:

es una serie intelectual, muy literaria en sus tipos, en los diálogos y en el clima. [...] Fernán-Gómez, como Adolfo Marsillach, es uno de nuestros actores-autores con preocupaciones estéticas y culturales para quienes el escribir es una necesidad física de volcar ideas y conceptos. Habrá que agradecerle, por tanto, a Fernán-Gómez [...] haber ido a la literatura picaresca, tan española, para reencontrar la tradición y volcarla en el nuevo odre de comunicación de masas, dándole, por tanto, al pueblo lo que al pueblo pertenece⁷⁵.

Y esto no es de extrañar, ya que, por un lado, desde el nacimiento de TVE existió en torno a ella una política pedagógica que se enorgullecía de rescatar para la pequeña pantalla —también ocurrió en el cine— nuestra literatura española más canonizada. La lista es bastante extensa⁷⁶, y los resultados obtenidos con estas adaptaciones varían según el presupuesto, el director cinematográfico, los guionistas, el equipo técnico, la obra de partida, etc. La televisión era un medio comunicativo de masas a las que había

⁷⁴ L. M. Fernández, *Escritores y televisión...*, op. cit., pp. 113-114.

⁷⁵ E. del Corral, «*El Pícaro*», *ABC* (20/11/1974), pp. 75-76.

⁷⁶ Una lista rigurosa acerca de las adaptaciones basadas en la literatura española puede consultarse en C. F. Heredero y A. Santamarina, *Biblioteca del cine español*, Madrid, Cátedra, 2010; o en G. Camarero, «Adaptaciones de la literatura española en el cine español», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece>].

que ofrecer un producto idiosincrático, enraizado en nuestro más elogioso pasado: la literatura. Esta política pedagógica consistía en introducir en los hogares españoles aquello que por su nacionalidad carpetovetónica les pertenecía, les era inherente⁷⁷. De ahí que un sobreimpresionado en letras blancas se encargara desde el inicio de cada capítulo de recordar a los espectadores que aquel producto que estaban visionando provenía en su génesis de Cervantes, Quevedo, Alemán, Lesage, etc. Era esto, lejos de ser un estorbo, un reclamo, un atractivo, e incluso una oportunidad de “releer”, recordar, revivir o, simplemente, acercarse por primera vez a los clásicos de la picaresca a través de la televisión. Asimismo, Fernán-Gómez, en una muestra más de su genio creativo, le incorpora a la serie un significativo prólogo de carácter irónico-pedagógico, adelantándose, reincidiendo o simplemente mofándose de aquellas series televisivas del tardofranquismo y de comienzos de la Transición, que, como ha analizado M. Palacio, destacarían por:

un concienzudo trabajo de adaptación de los materiales originales a las pedagógicas necesidades de la telecultura de la nación y a los procesos del tiempo y espacio social del

⁷⁷ No hay que olvidar que la censura seguía estando vigente a mediados de los setenta, de ahí que sea interesante la apreciación de L. M. Fernández: «Los clásicos, por tanto, podían ser un buen negocio durante el franquismo y los primeros años de la Transición. Otorgaban la coartada de una televisión cultural destinada a la divulgación de la alta cultura entre un público interclasista que en buena medida no había podido acceder a la formación escolar, y garantizaban la asepsia ideológica que ofrecen las épocas históricas ya superadas y, por ello, poco conflictivas», «Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición», en A. Ansón Anadón (ed.), *Televisión y Literatura...*, *op. cit.*, p. 125. Esto, sin embargo, no fue siempre así, porque en los albores de la dictadura franquista «llegaron a considerar sospechosos los textos clásicos [áureos]» y, «con la ayuda de la censura política y eclesial, apostaron por llevar al cine otros autores (generalmente de segunda fila) más acorde con sus intereses ultraconservadores», A. Santamarina, «Del optimismo Renacentista a la crisis Barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro», en C. F. Heredero (coord.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, 2002, p. 171. Décadas más tarde, no obstante, ya con la Transición en marcha, se formalizaría política y económicamente este matrimonio cultural. J. L. Sánchez Noriega señala al respecto: «en 1979 el Ministerio de Cultura español convoca un concurso para promover la producción de material filmado de carácter cultural destinado a su programación en televisión y a su exhibición y distribución a través de otros medios, para lo cual se destinan 1.300 millones de pesetas. Como condición del proyecto figura la exigencia de que las películas se han de basar en textos de reconocido prestigio de la literatura española. Junto a *La colmena*, las primeras películas de este acuerdo de producción fueron *Crónicas del alba* (Antonio Betancor, 1983) y *La plaza del Diamante* (Francesc Betriu, 1982)», *De la literatura al cine...*, *op. cit.*, p. 52.

presente. Dicho con otras palabras: en televisión toda mirada al pasado tiene que combinarse con los mecanismos de socialización de la nación en el presente, y por ello la adaptación es clave⁷⁸.

Por otro lado, y unido estrechamente a lo antedicho, *El pícaro* —así como *Juan Soldado*, *Los libros* (1974-1977) o *Cuentos y Leyendas* (1968-1976)⁷⁹— responde también a la necesidad de combatir la marginalidad a la que eran sometidos los audiovisuales españoles por una industria norteamericana que copaba la totalidad de la parrilla. Como señala L. M. Fernández, se trataba de

una necesidad sentida por las televisiones europeas, y no sólo por la española, de contestar al agobiante dominio de la producción estadounidense con productos de cierta dignidad literaria que, además, fuesen capaces de mostrar al espectador un imaginario cultural propio, muy alejado del universo de los telefilmes norteamericanos. De manera que la producción televisiva española en esos primeros años de la década de los setenta estuvo marcada en gran medida por el sometimiento al canon clasicista. Para la televisión no existía aquello que no figuraba en los libros de texto. Y la novela picaresca era, sin duda, el género más autóctono y uno de los más ricos de nuestra cultura literaria⁸⁰.

Así lo entendió también D. Galán, quien no dudaba en manifestar su gratitud hacia este aire fresco, un nuevo aire catódico con valientes perspectivas de futuro:

⁷⁸ M. Palacio (ed.), *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*, Madrid, Instituto RTVE, 2006, p. 119.

⁷⁹ Para un acercamiento crítico a estas dos series, véase los dos artículos de L. M. Fernández, «Clásicos y modernos...» y «*Cuentos y Leyendas* (1974-1976)», recogidos ambos en A. Ansón Anadón (ed.), *Televisión y Literatura...*, *op. cit.*, pp. 119-138 y 311-316.

⁸⁰ «*El pícaro...*», *op. cit.*, p. 325.

los trece episodios [...] han constituido la sorpresa excepcional de acercarnos a un trozo de España que podía parecer marginado por decreto de lo que se llama la pequeña pantalla [...].

Es sin duda posible que al igual que Fernán-Gómez, otros realizadores podrían continuar en trabajos similares (en trabajos que nos remitan a España, que no falseen nuestras constantes y nuestros problemas), siempre que dispusieran de facilidades idénticas.

Esta circunstancia, sin embargo, no elimina mérito alguno a la espléndida serie [...], sino que, por el contrario, abre unos precedentes importantísimos que remiten a los responsables de la programación televisiva en la doble vertiente de producción y censura. *El pícaro* se ha atrevido a hablarnos de España. Y los españoles, naturalmente, hemos ganado con ello. ¿Qué otra cosa mejor debería hacer nuestra televisión?⁸¹

Tras *El pícaro*, Fernán-Gómez tuvo la valentía suficiente de trabajar en otra adaptación literaria propuesta por TVE, que por las características intrínsecas del propio texto ya había proporcionado a más de uno un quebradero de cabeza: *El Quijote*⁸². A pesar de que el proyecto estuviera bastante avanzado, nunca llegó a materializarse:

⁸¹ «*El pícaro*», *op. cit.*, pp. 52-53.

⁸² Aunque sean solo dos las que normalmente cuelguen con el sambenito de la “maldición cervantina” —*Don Quijote de Orson Welles* (1992) de Orson Welles y J. Franco, y el fallido proyecto de Terry Gilliam, cuyos traspies y gafes pueden visionarse en el documental *Perdidos en la Mancha* (2002) de Keith Fulton y Louis Pepe—, lo cierto es que muchas otras adaptaciones de la obra magna de nuestra literatura deberían incluirse bajo este marbete, entre ellos este fracasado proyecto de Fernán-Gómez. Al público ha solido interesarle poco estos quijotes catódicos o de celuloide, poco dados a innovar estéticamente (salvo contadas excepciones), debido sobre todo a la tremenda dificultad que supone trasladar a imágenes en movimiento una novela de tal complejidad. Por desgracia, el cine y la televisión siempre saldrán perdiendo ante la quintaesencia de la literatura, porque, como señala F. Herranz, la obra cervantina está «sujeta a tal diversidad de interpretaciones, portadora de un sentido diferente para cada lector, y cuya temática, estilo y estructura se han desmenuzado hasta límites insospechables —y, más significativamente, con conclusiones totalmente opuestas—, [que] será objeto en sus adaptaciones al cine del inevitable enfoque parcial y selectivo —al margen de la discusión sobre si omitir aspectos del texto literario supone siempre, o no, una simplificación— que permanece en la memoria de casi todo lector; [porque] a la imposibilidad de condensar en una obra de duración estándar todas las desventuras del personaje, se une en esta ocasión el hecho de que la novela supone un imperecedero ejemplo de las relaciones e interferencias entre los niveles de historia/diégesis y discurso: a las acciones emprendidas por los personajes o en las que toman parte, y a las interpretaciones que estos permiten, se suma una estructura narrativa en la que la acción principal, las narraciones intercaladas o accesorias, la diversificación y premeditada confusión de narradores, el bombardeo de referencias literarias y la irrupción de la realidad en la ficción y de la ficción en la realidad, elevan a inconcebible el hecho (verdadero) de que tantos lectores o no lectores de nuestro tiempo no identifiquen el *Quijote* sino con las

Escribimos como una visión..., siendo para cine habría que decir una “cinematurgia”, del *Quijote*, en seis episodios, los mismos guionistas de *El Pícaro*, más Lola Salvador. Se quedó estancado porque coincidió con ese proyecto que tienen hace tantos años en la Tele de hacer un Quijote en colaboración con los rusos⁸³.

Al parecer era una adaptación bastante *sui generis*, en la que el propio personaje cervantino no era el protagonista, ya que se trataba de construir «algo» sobre *El Quijote*, pero no trasladarlo tal cual a la pantalla:

No lo entendí bien, pero a pesar de no entenderlo, reuní a mis colaboradores, les dije lo poco que había entendido de aquella cosa, nos pusimos a pensar, intentamos hacer algo, y creo que lo que salió no respondía exactamente al encargo, fue como una adaptación del *Quijote* esforzándonos en que fuera distinta, por lo menos en la estructura, a lo que era el libro⁸⁴.

La relación de Fernán-Gómez con el Siglo de Oro, y en particular con la picaresca, fue constante a lo largo de su vida profesional en casi todos sus niveles creativos: bien como director cinematográfico o teatral, o bien como autor de obras novelísticas, teatrales o ensayísticas. En el polifacético artista siempre ha aflorado una especie de espíritu picaresco, que como un ente inseparable a su modo de entender la realidad y a su ser más íntimo, ha vertebrado su obra con personajes derrotados, marginados e

andanzas seriocómicas de un chiflado que se cree caballero andante, y que cabalga junto a un labrador cuya simpleza no obstruye sus destellos de ingenio», *El Quijote...*, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁸³ J. Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*, Madrid, Anjana, 1984, p. 111. Aunque poco conocido, curiosamente hubo otro proyecto por aquellos años en el que Fernán-Gómez llegó a interpretar a don Quijote. Se trata de la comedia hispano-mexicana *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973) de Roberto Gavaldón; una adaptación mexicanizada al servicio de la charlatanería de un Sancho Panza interpretado por Cantinflas, y con un don Quijote desdibujado, ausente, en un segundo plano. No sin razón, G. Cabrera Infante escribió que la cinta «debió llamarse Sancho Panza con Quijote al lado», «Un Quijote posmoderno», *El País* (26/11/2002) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/2002/10/26/opinion/1035583207_850215.html].

⁸⁴ Declaraciones de Fernán-Gómez, en J. Tébar, *Fernando Fernán-Gómez...*, *op. cit.*, p. 111.

incomprendidos, que lidian, como torpes equilibristas, con una existencia melancólica y difícil. Muchos ya han señalado el nexo existente entre los pícaros del Siglo de Oro y los cómicos españoles, y en Fernán-Gómez, un hombre que jamás se apartó del teatro⁸⁵, este lazo, más bien nudo gordiano, es indiscutible. F. Umbral llegó a definir la novela *El viaje a ninguna parte* (1985) de Fernán-Gómez como una «novela picaresca»:

Fernando Fernán-Gómez ha escrito la última novela del siglo XVII. La última gran novela picaresca. Episodios como el del usurero/autor o el de los pelicularos pertenecen a una picaresca que está entre nuestro tiempo y el tiempo intemporal de España⁸⁶.

Y la razón de ser de este acercamiento de la novela de Fernán-Gómez al género picaresco se debe, sobre todo, a que los cómicos de la posguerra allí reflejados constituyen una línea heredera que recoge por necesidad vital el testigo histórico de los lazarillos, guzmanes, blases, marcos y lozanillas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

La década de finales de los ochenta y los noventa será también bastante fructífera en relación a este género. Fernán-Gómez se sumergirá en varios proyectos que lo consagraron como un verdadero especialista en la picaresca: la versión teatral de *El Lazarillo de Tormes* (1990) y de *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*

⁸⁵ «Hijo de actores, nacido durante una gira latinoamericana de la compañía teatral donde trabaja su madre, la actriz Carola Fernán-Gómez, la infancia de este niño que su padre nunca llegó a reconocer se desarrolla entre el Madrid popular de los años veinte y la Segunda República, al cuidado de una abuela republicana y socialista y de una madre monárquica que lo acostumbra desde niño al ambiente teatral», J. L. Castro de Paz, *Fernando..., op. cit.*, pp. 10-11.

⁸⁶ F. Umbral «Prólogo» a *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Debate, 1990, p. 236. En un artículo bastante, P. Lucas ha relacionado inteligentemente la adaptación cinematográfica rodada por el mismo Fernán-Gómez con *El Quijote*: «La mezcla de realidad y ficción, el personaje que se crea una identidad propia o las variadas alusiones al paisaje de La Mancha, nos ponen tras la pista de un rastro cervantino. También la ironía o la inclusión de elementos biográficos pueden apuntar en esa dirección. Nos encontramos así ante una ficción que, si bien no se nos presenta como un homenaje directo, sí recupera y hace suyos algunos de los rasgos que han hecho inmortal la historia del *Quijote*», «Quijotismo y teatro en *El viaje a ninguna parte*», *Sesión no numerada*, n.º. 3 (2013), p. 126 [Recurso en Red: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/sesionnonumerada/index.php/revista/article/viewFile/47/47>].

(1994)⁸⁷, el ensayo *Historias de la picaresca* (1989), la novela *Oro y hambre* (1999)⁸⁸ y la adaptación cinematográfica *Lázaro de Tormes* (2000), de la cual se vio obligado a retirarse por motivos de salud, siendo sustituido por el cineasta J. L. García Sánchez.

En su ensayo *Historias de la picaresca*, Fernán-Gómez no solo se ciñe a una serie de «estampas, fragmentos o comentarios sobre los pícaros del Siglo de Oro español, sino que su recorrido abarca desde la Antigüedad hasta el siglo XX, introduciendo, además un punto de vista global, esto es, tanto la picaresca literaria como la de la vida real»⁸⁹. Fernán-Gómez demuestra en este ensayo que el género picaresco no solo nutre la literatura de la península, sino que también forma parte natural de su propia vida diaria. Así pues, no es de extrañar que, al respecto de la larga etapa dictatorial de Franco, Fernán-Gómez escriba:

La grotesca tragicomedia nacional, barroca y esperpéntica, contaba con personajes de todas las clases sociales, de todos los credos y tendencias. Y en el puesto de protagonistas, mientras velaban con *extremado* celo porque el tinglado no se desmoronase, los grandes pícaros del El Pardo amasaban la fortuna de su dinastía⁹⁰.

⁸⁷ «Recuperado para la escena como adaptador y autor teatral, Fernán-Gómez ve cumplido finalmente uno de sus sueños y proyectos más antiguos al realizar la versión de *El Lazarillo de Tormes* y escribir *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Marañón*, dos montajes producidos por Pentación, S. L. Espectáculos, y representados ambos por el actor Rafael Álvarez, “El Brujo”. *El Lazarillo* fue estrenado en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares el 26 de abril de 1990 bajo la adaptación de Fernando Fernán-Gómez y la dirección del propio Rafael Álvarez y Juan Viadas. El texto y la interpretación constituyeron, sin duda, el éxito de la obra, en gira permanente durante más de cuatro años y que llegó a celebrar en enero de 1994 sus quinientas representaciones», C. Ros Berenguer, *Fernando Fernán-Gómez, autor* [Tesis doctoral], Universidad de Alicante, 1996, p. 285 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fernando-fernangomez-autor--0/>].

⁸⁸ Tanto la obra dramática como la novela, son trasvases a otros medios expresivos de *El pícaro*: «Años después [del serial], en 1991, utilizando exclusivamente los episodios de “cosecha propia”, y ya sin la compañía de mis colaboradores [P. Beltrán y Emma Cohen], compuse la obra teatral *Aventuras y desventuras de Lucas Marañón*, que Adolfo Marsillach tuvo la generosidad de elegir para que fuera estrenada en Sevilla durante la Expo 92. Y más adelante, en este año de 1999, siguiendo mi costumbre de dar vueltas y vueltas a lo mismo, he transformado la obra teatral en esta novela corta», F. Fernán-Gómez, «Nota final», en *Oro y hambre*, Barcelona, Muchnik, 1999, p. 105. Para un acercamiento crítico de esta novela, véase J. R. Rodríguez de Lera, «*Oro y hambre*: una lectura *moderna* de la novela picaresca», *Contexto*, n.º. 33-36 (1999-2000), pp. 409-420.

⁸⁹ C. Ros Berenguer, *Fernando Fernán-Gómez..., op., cit.*, p. 487.

⁹⁰ F. Fernán-Gómez, *Historias de la picaresca*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 184.

2. LA TIPOLOGÍA Y LA FRAGMENTACIÓN COHESIVA

No os esforcéis por inventar nuevas fábulas. Todas se han inventado ya. Descifrad y explicad las clásicas. Acomodad los viejos misterios a la medida de la pantalla. El cine está a la espera de los grandes cuentos clásicos, los cuales, pienso a veces, se han escrito para este encuentro milagroso con la luz de la pantalla.

León Felipe, «El cine y el poeta»

Es usual que la adaptación parta de un solo texto y orille en un solo filme. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando un filme rescata de uno o más textos literarios el material para su construcción? ¿Y cuando el texto de partida es solo una sugerencia, un cruce fortuito o una influencia inconsciente? ¿Y si la recreación es de un grado tal que se aleja tanto del modelo como para poder rescatar sus huellas? En estos últimos casos, S. Wolf habla de una «transposición encubierta», donde

estos entrecruzamientos están más cerca de ser influencias que transposiciones fragmentarias, parciales u ocultas, pero la frontera entre influencia y transposiciones fragmentarias es ciertamente resbaladiza y movediza⁹¹.

En un primer acercamiento a la serie de *El pícaro* de Fernán-Gómez podemos considerar que no nos encontramos ante una transposición encubierta, ya que desde el comienzo de cada episodio un sobreimpresionado en blanco se encarga de señalar a los espectadores que lo que van a visionar está «basado en textos de Cervantes, Quevedo,

⁹¹ S. Wolf, *Cine / Literatura...*, op. cit., p. 149.

Mateo Alemán, Vicente Espinel, Salas Barbadillo, Lesage, el autor de *Estebanillo González*» (fot. 1).



fot. 1

Pero, ¿es del todo cierto que Fernán-Gómez utilice solo los literatos explicitados para la construcción de la serie? Tras la comparativa, hemos filiado los siguientes fragmentos:

<i>El pícaro</i>	<i>Guzmán</i>	<i>La hija-Salas</i>	<i>Rinconete</i>	<i>Marcos</i>	<i>Buscón</i>	<i>Estebanillo</i>	<i>Caballero de la Tranca</i>	<i>Gil Blas</i>
Capítulo I						cap. II		
Capítulo II					L. I, cap. VI	caps. VII-XIX		
Capítulo III						caps. III-IV y VI		
Capítulo IV			X					
Capítulo V		cap. 7	X		L. II, caps. V-VI; L. III, cap. I			

Capítulo VI							Discurso Primero	
Capítulo VII				Relación primera, Descanso Primero- Cuarto				
Capítulo VIII	1ª P., L. II, cap. V; 2ª P., L. II, cap. III							
Capítulo IX		caps. 1 y 2						
Capítulo X					L. III, caps. III y IV			
Capítulo XI				Relación primera, Descanso Quinto	L. I, cap. IV			L. I, cap. II
Capítulo XII	IIº, L. II, caps. V-VI							
Capítulo XIII				Relación primera, Descanso Octavo, Nueve y Ventitrés; Relación tercera, Descanso Catorce ⁹²				

De entrada, todos los capítulos tienen en mayor o menor medida su correspondiente elaboración. Otros, sin embargo, para los que se emplea solo un breve fragmento literario, quedan huérfanos en gran parte de su metraje si lo relacionamos con los textos estudiados. Estos son por ejemplo los capítulos XIII, «En el que todo tiene su final si es que algo tiene final en la vida», y V, «De cómo Lucas Trapaza conoció a Isabel la Toledana y a su amiga Manuela», uno de los más hermosos y mejor resueltos de la serie⁹³.

⁹² Hemos respetado la enumeración de la edición de M^a. S. Carrasco Urgoiti. A partir del Descanso Octavo, se cambian los ordinales por los numerales: Descanso Nueve, Descanso Diez, Descanso Once, etc.

⁹³ Véase la segmentación comparativa para comprobar con un simple vistazo las adiciones creativas.

En *El pícaro*, habitualmente, estas adiciones evidencian la veta literaria de Fernán-Gómez. Él así lo apunta en su readaptación novelística *Oro y hambre*, para la cual escancia los añadidos de casi tres décadas atrás, articulándolos en una nueva obra:

A comienzos de los setenta, en colaboración con Pedro Beltrán y Emma Cohen, compuse los guiones de la serie televisiva *El pícaro*, en la que muchos episodios son adaptaciones de fragmentos de novelas picarescas [...], y unos cuantos, de cosecha propia. Bien sé que propia del todo no tengo ninguna cosecha, pero lo digo así para entendernos. Años después [del serial], en 1991, utilizando exclusivamente los episodios de «cosecha propia», y ya sin la compañía de mis colaboradores, compuse la obra teatral *Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, que Adolfo Marsillach tuvo la generosidad de elegir para que fuera estrenada en Sevilla durante la Expo 92. Y más adelante, en este año de 1999, siguiendo mi costumbre de dar vueltas y vueltas a lo mismo, he transformado la obra teatral en esta novela corta⁹⁴.

Ahora bien, ¿por qué siendo tan minucioso al citar su relación de textos picarescos omite Fernán-Gómez el título de la obra que sustenta el capítulo VI «En el que Lucas persigue una fortuna y también le persiguen a él»? En primer lugar, llama la atención la voracidad lectora del polifacético artista, capaz de hallar rarezas literarias desconocidas incluso para muchos expertos. Como bien señala M. A. Frontán, el *Caballero de la Tranca* es «una obra casi secreta de las postrimerías de esa época brillante de la literatura española a la que damos el nombre, gracias al marqués de Valdeflores, de

⁹⁴ F. Fernán-Gómez, «Nota final», en *Oro y hambre*, Barcelona, Muchnik, 1999, p. 105. Esta apreciación de que en realidad no tiene ninguna cosecha propia hay que tomarla al pie de la letra. Consciente o no, en esta novela se recrean episodios y personajes de autores clásicos, como son las relaciones entre Alonso y el Padre Vicario en *Alonso, mozo de muchos amos* (1624-1626) de J. de Alcalá Yáñez y Ribera; la ludopatía del Guzmán y su maraña al mercader judío con la ayuda de Sayavedra en el *Guzmán*; la cofradía de maleantes en el patio de Monipodio en *Rinconete*; o la delación del criado de Elena a la justicia motivado por las arbitrarias palizas de Montúfar en *La hija-Salas*.

Siglo de Oro»⁹⁵. De hecho, ni la crítica en prensa, ni la bibliografía consultada sobre *El pícaro*, menciona esta ausencia, dando por sentado que el delirio erótico y pro-matrimonial de la centenaria Polonia era un invento más del director. Esta *rara avis* fue editada por primera vez y con bastantes errores por Adolfo de Castro en su tomo de *Curiosidades bibliográficas*⁹⁶; más recientes son las ediciones divulgativas de Buenos Aires de 1973 y 2012, de las editoriales Corregidor y De La Mirándola respectivamente. Por vinculación profesional, de amistad y emotiva —su inscripción al nacer en Buenos Aires o su relación sentimental con Analía Gadé, con quien compartió además varias giras por la capital Argentina—⁹⁷, por cercanía compositiva —la coetaneidad de la edición de Corregidor y de *Juan Soldado* y *El pícaro*—, Fernán-Gómez conoció este Anónimo seguramente a través de la edición del 73.

En segundo lugar, es imposible que la ausencia del título se deba a un despiste en el montaje, ya que tampoco se nombra ni en las entrevistas, ni en los datos técnicos ofrecidos por los propios creadores. Era lógico que se prescindiese, por ejemplo, de incluir en el paratexto las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) de A. de Castillo Solórzano, del cual se sirve Fernán-Gómez para nombrar a su protagonista; del mismo modo que sucede con *Alonso, mozo de muchos amos* (1624-1626) de J. de Alcalá Yáñez y Rivera⁹⁸ y el personaje de Alonsillo, el aprendiz de pícaro que acompañará a Lucas

⁹⁵ M. Á. Frontán, «Presentación», en Anónimo, *Discurso de la viuda de veinte y cuatro maridos. Anónimo español del siglo XVII*, Buenos Aires, De La Mirándola, 2012, pp. 4-5.

⁹⁶ Madrid, Rivadeneyra, 1855 (reed., Madrid, Atlas, 1951), pp. 515-538, cit. en R. Ramos Nogales, «El baile del matachín», en I. Arrellano Ayuso et al. (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Navarra, GRISO, 1996, p. 311. Como muestra del desconocimiento académico en general, cabe decir que el único artículo crítico sobre el *Caballero de la Tranca* que hemos encontrado pertenece a Ramos Nogales, «El Discurso de la viuda de veinticuatro maridos», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, *La mujer: elogio y vituperio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Sociedad Española de Literatura General y Comparada-Banco Zaragozano, 1994, pp. 333-339.

⁹⁷ «Fernando nació en Lima, sin padre que se hiciera responsable. Como la compañía continuaba su gira no le registraron hasta Buenos Aires», J. Tébar, *Fernando Fernán-Gómez...*, op. cit., p. 41.

⁹⁸ Puede parecer traída por los pelos esta última asociación homofónica, pues que sean tocayos los dos pícaros no significa que necesariamente Fernán-Gómez pensase en la novela de Alcalá y Yáñez. Al fin y al cabo, Alonso es un nombre común, cosa que no sucede obviamente con Trapaza, para el cual se recurrió al texto de Castillo Solórzano. Sin embargo, nos mueve a pensar en ella el hecho de que parece

Trapaza en la mayoría de los capítulos (III-VIII y XII, apareciendo también en el IX y XIII).

Por lo tanto, y en tercer lugar, parece evidente el olvido intencionado y no la transposición encubierta de la que hablaba S Wolf. Ahora bien, ¿a qué se debe este olvido? ¿La causa podría ser la falta de adecuación del *Caballero de la Tranca* al género de la picaresca? ¿O bien fueron motivos de censura? La peculiaridad del *Caballero de la Tranca* hace difícil Hermanarla sin más al canon que fundara el *Lazarillo de Tormes*. Es cierto que esta audaz novela contiene rasgos formales que apuntan al sabido armazón de la picaresca, como por ejemplo la estructura epistolar y la primera persona —«De mi ociosidad, por haber mejorado de posada, á sus muchas ocupaciones de vuestra merced encamino estos ringlones»⁹⁹—; y, como ocurriera con el anónimo de 1554, vertebra «una solapada crítica social», aunque esta vez «con una inteligente mirada sobre el peso de la Inquisición en la sociedad española del siglo XVII», hecho por el cual el autor prefirió «quedar en un prudente anonimato». Pero también es «fantástica hasta el delirio», anticipándose a los aquelarres goyescos decimonónicos; y «prematuramente costumbrista»¹⁰⁰. ¿Tiene, pues, esta mixtura peso suficiente para evitar explicitar el título? Pese a que *El pícaro* nace con la filosofía basal de acrisolar para la pequeña pantalla la picaresca, sobre todo la española, no parece ser esta la razón que buscamos; más aun si consideramos la “valentía” de incluir en su

ser utilizada junto al *Marcos* para recrear parte de los dos últimos capítulos de *El pícaro*. Hay matizar, no obstante, que si bien el significado de Trapaza —o Maraña, tal como aparece en la readaptación teatral y en la novelada— calza con la esencia del personaje central de *El pícaro*, el de Alonso ha perdido en el serial su sentido socio-histórico epocal. En el siglo XVII, el nombre de Alonso era archiconocido y poseía un significado especial en la gente de a pie, como «lo demuestran los numerosos refranes en que se menciona, siempre asociado a defectos varios, como la indolencia o la haraganería y holgazanería», M. Donoso Cortés, «Estudio preliminar» a Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivera, *Alonso, mozo de muchos amos (primera y segunda parte)*, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 64. El Alonsillo catódico no muestra en ningún momento estos “males”: es un pícaro aprendiz doblegado a la paternalidad de Lucas, voluntarioso, sin maldad, inocente, y que solo muestra algo de rebeldía al asimilar la personalidad del criado Pedro, el personaje contestón y jactancioso del *Caballero de la Tranca*.

⁹⁹ Anónimo, *Las aventuras del Caballero de la Tranca...*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁰ M. Á. Frontán, «Presentación»..., *op. cit.*, pp. 4-5.

canon trapaciano no solo la genéricamente discutible novela ejemplar de Cervantes, *Rinconete*, sino inclusive *La hija-Salas*, la cual hasta prácticamente nuestros días había sido relegada por la crítica, en el mejor de los casos, a un lugar muy secundario en la picaresca española, cuando no se le había negado la pertenencia a la trinidad de intocables *Lazarillo-Guzmán-Buscón*¹⁰¹. Parece más bien que la razón del ocultamiento es la censura (o autocensura), pues ante todo, el *Caballero de la Tranca* es un texto «erótico hasta la obscenidad»¹⁰². Y si bien en 1983 con *Las pícaras* la novela hubiese sido seña y orgullo, bandera de libertades sociales, de permisividad, en 1974 con *El pícaro* aún seguía balanceándose la espada de Damocles sobre los creadores.

Es cierto que, como señala M. Palacio, RTVE fue un instrumento pionero, social y políticamente, al abrigo sobre todo del que acordó en llamarse el “espíritu del 12 de febrero”. Pero en 1974, con poco tiempo de vida, el experimento «naufraja casi sin estrenarse»¹⁰³: el presidente del gobierno Carlos Arias Navarro reculó —o fue obligado a recular— en su postura aperturista, dejando paso a unos últimos meses en el tardofranquismo especialmente amargos y represivos. Juan José Rosón, director por

¹⁰¹ A. Zamora Vicente, como otros tantos, la incluye dentro de «las formas menores de la picaresca», *¿Qué es la picaresca?*, Buenos Aires, Columba, 1962. Por suerte, esta tendencia a situar estos textos protagonizados por mujeres en una condición subalterna, secundaria o hasta marginal, ha sido superada por la crítica. En su brillante ensayo, J. Montauban identifica las causas y prejuicios para con este tipo de variantes: pues, ciertamente, los discursos exegéticos se han sustentado durante gran parte de su historia en «una preocupación por la paternidad que supone una opción ideológica, puesto que elegir como padre original al Lazarillo o al Guzmán implica no sólo restarle importancia a la madre [...] sino afiliarse como críticos a una familia, reproduciendo de este modo los mecanismos de filiación picaresca de acuerdo con las formulaciones teóricas que la modelan, los intereses nacionales, y los valores académicos consagrados»; «los discursos médicos sobre la reproducción, desde Aristóteles hasta Huarte de San Juan, conceden a la madre el modesto lugar de materia nutriente, otorgándole al padre un rol fundamental en el proceso generativo. Este criterio patrilineal ha prevalecido en la construcción del género picaresco, donde si bien el Lazarillo, el Guzmán y el Buscón funcionan consensualmente como padres, la Celestina no es más que la incómoda y vergonzante madre a la que todos aceptan [...], pero que muy pocos se detienen a analizar. Esta incomodidad y esta vergüenza —que recuerda a la de los cristianos nuevos en relación a sus orígenes— es compartida por los pícaros al momento de declarar sus antecedentes familiares, y por los críticos al momento de diseñar el canon», *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid, Visor, 2003, pp. 48 y 135-136.

¹⁰² M. Á. Frontán, «Presentación»..., *op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁰³ D. Arasa, *Historias curiosas del franquismo*, Barcelona, Robinbook, pp. 346-352.

aquel entonces de RTVE, se marcó el objetivo de transmitir a los españoles la significación simbólica de este tímido espíritu¹⁰⁴.

En pocas palabras: en un primer nivel, se trataba de aligerar las listas negras que impedían trabajar en el medio a aquellos que habían sido repudiados por el franquismo más integrista de los primeros años setenta, reducir la censura y potenciar la producción de obras de ficción “levemente críticas” con el *statu quo* social del franquismo. [...] La apertura de Rosón, en un segundo nivel, y en la misma frecuencia de aligerar el peso de la censura en las ficciones, buscaba flexibilizar las normas de control sobre los programas de entretenimiento grabados en el plató y aumentar así la permisibilidad moral en lo referente a la exhibición del cuerpo femenino¹⁰⁵.

Pero ni siquiera esto hubiese sido suficiente para exculpar un texto con una flagrante falta de tacto a veces para los dobles sentidos, como puede leerse desde el propio título, cuya asociación tranca-falo es una vulgaridad recurrente en español. Ciertamente, en *El pícaro* no hay desnudos, y brillan por su escasez las escenas eróticas. Pero la novela anónima desacraliza el género (como también lo haría *Justina-Úbeda*), mofándose de su estructura desde su grotesco erotismo (una ninfómana de más de cien años) y desde un contenido fantástico rayano en el delirio. Ningún salvoconducto aperturista hubiese

¹⁰⁴ «Para llevar a cabo su labor, Juan José Rosón se rodea de una serie de colaboradores entre los que destaca Narciso, “Chico”, Ibáñez Serrador en el decisivo puesto de director de Programas. [...] Acepta el cargo [...] por la admiración y respeto que profesa a Juan José Rosón y a Pío Cabanillas, y con la responsabilidad de contribuir a una causa, a unas ideas y a un medio. [...] Narciso Ibáñez Serrador armará una programación que, sobre todo, durante unas semanas de abril de 1974 se convertirá en la quintaesencia del aperturismo televisivo en vida de Francisco Franco», M. Palacio, *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 20-22. Y L. M. Fernández señala: «Sea como fuere, la intención del autor fue la misma que la de su pieza anterior, el servir de un programa destinado a la divulgación cultural y al entretenimiento, que partía de los textos de escritores clásicos, y, por ello, libres de toda sospecha, para crear un relato lleno de intención, en el que se cuestionaba la retórica oficial del franquismo en unos tiempos llenos de incertidumbre debido a la desaparición un año antes del almirante Carrero Blanco en un atentado. Era la época de Pío Cabanillas al frente del Ministerio de Información y Turismo, y de Juan José Rosón en la Dirección General de RTVE, quienes querían representar dentro de la política informativa y cultural el rostro más aperturista de aquel “espíritu del 12 de febrero” convertido en santo y seña del gobierno de Arias Navarro», *Escritores y televisión...*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 19.

dejado pasar la novela como si nada. Y rauda hubiese estado la “caverna” para obligar a suprimir no solo el capítulo VI, sino quizás el serial completo. Juzgue el lector si le hubiese o no chirriado la hilada de autores consagrados junto a esta novela: «basado en textos de Cervantes, Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Salas Barbadillo, Lesage, el autor de *Estebanillo González* y el *Caballero de la Tranca*». De ahí seguramente la omisión nominal, pero no de contenido. Así pues, como críos que hurgan en los límites de aceptación de sus progenitores o tutores, el equipo creativo de *El pícaro* juega a tensar la cuerda de la censura, poniendo en evidencia otra vez de tantas la torpeza de los encargados de escrutar las “inmoralidades” del cine, la televisión, la música o la literatura. Sumándose a la brisa que iría condensando la nube de la tormenta destapista que llegaría en breve con la Transición, el serial fernangomeciano introduce con inteligencia elementos de lo que por aquel entonces era en el cine sobre todo un erotismo oblicuo, un atrevimiento *light* en las postrimerías de la dictadura. En todo caso, pues, y favorecido por la particular coyuntura que se vivía en televisión en aquellos meses, *El pícaro*, entre otras ficciones, contribuyó con lo que vendría después (*Las pícaras*, por ejemplo), ayudando con su oculta traslación (con la elección burlesca del *Caballero de la Tranca* y otros añadidos) a naturalizar el sexo entre los televidentes, logrando en un corto espacio de tiempo un grado de permisividad inaudito en occidente¹⁰⁶:

¹⁰⁶ Mientras que en España se adaptaban obras como el *Caballero de la Tranca* o la *Lozana-Delicado*, J. Goytisolo, en los años setenta y en la New York University, era reprendido, ni más ni menos, que por un compatriota —ajeno estaba el susodicho a los aires aperturistas que corrían por la península— por impartir un seminario sobre la novela de F. Delicado: «el cursillo fue objeto de críticas y denuncias en el *alma máter*. Según me confió el jefe del Departamento de Lenguas Románicas, un colega, compatriota mío por más señas, había ido a lamentarse a su despacho de mi imprudencia y temeridad: el presunto seminario era en realidad, pretendía, ¡un cursillo pornográfico! La acusación, como es de suponer, me encantó. ¡La fuerza subversiva de *La Lozana* alarmaba aún por esas fechas a la devota grey de los pastores de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana! Pocas veces he disfrutado tanto como de un cursillo como aquél. Mi entusiasmo por el “mamotreto” de Delicado se contagió a los estudiantes que lo siguieron», «La modernidad atemporal de *La Lozana andaluza*», *El País* (2/8/2008) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/2008/08/02/babelia/1217634612_850215.html].

Es posible que los dirigentes de Televisión Española quisiesen como en *A su aire* de Rosa Morena transmitir a los españoles que con la apertura era posible una televisión *sexy* o erótica. No es disparatado; de hecho, era una forma de la España real a la España oficial televisiva si recordamos que el fenómeno popularizado con la denominación de “destape”, en referencia a la aparición de mujeres vestidas con pocas prendas, era muy visible en el cine y en algunos semanarios. Por no contar que la misma presencia de millones de turistas y otros ejemplos de la sociedad de masas indicaba el desajuste entre las concepciones más retrógradas de la dictadura y la vida de la gente común en la España del tardofranquismo. No podemos saber si hubo un plan previo o surgió sin pretenderlo, pero lo cierto es que el erotismo en televisión será una de las señas de identidad de la Transición española en general y un rasgo de diferenciación con otras transiciones en el marco internacional. Es decir, que si bien ha sido frecuente que en otros procesos transicionales se haya producido un cierto “destape” (femenino), la novedad de España es que éste llegó a la televisión hasta el punto de, como antes hemos apuntado, iniciar un camino que combina la idea de erotismo televisivo con la noción de libertad que ya no va a tener marcha atrás. De esta manera, una vez que en los años ochenta termine el proceso democratizador, la marca será indeleble y TVE se convertirá en una de las televisiones que en todo el mundo estará más abierta tanto para mostrar a los hogares y a toda la familia cuerpos (femenino) parcialmente desnudos, como para abordar en sus programas temas de contenido sexual; aspectos unos u otros que resultaban imposibles en las emisoras de países con democracia consolidada¹⁰⁷.

Son varios los elementos eróticos que luego se potenciarán en *Las pícaras*, como podrá comprobarse en la segunda parte de este estudio. De menor a mayor intensidad, cabe resaltar la relación de Lucas con la tabernera Casilda del capítulo II, quien, pese a sus muchos años y experiencia, palpablemente algo torpe con su casquivana prometida,

¹⁰⁷ M. Palacio, *La televisión...*, *op. cit.*, pp. 24-25.

es incapaz de entrever el doble significado de “primo” o “regalo”, cegado por su rijosa voluntad de viejo verde y el bamboleo al bailar de las prietas carnes de la moza:

(Lucas en la hostería.)

LUCAS: ¿Dónde paraste ayer, que buscándote anduve por toda la ciudad?

DELFINA: Con mi primo Claudio, que tenía un regalo que ofrecerme.

LUCAS: Anteayer también vine con afán de verte y estabas con tu primo Damián.

¿Cuántos primos tienes?

DELFINA: Tantos como hijos tienen mis tías. No es culpa de ellos si todos son carnales.

[...]

SOLDADO *(De fondo.)*: ¿Quién era ese villano?

DELFINA *(De fondo.)*: Es mi primo Lucas.

Es inusual, por otro lado, el esbozo de la condición sexual del reo quevediano en el capítulo X, preso por «pecados viejos», «por puto»¹⁰⁸:

REO 1 *(A Lucas.)*: ¡Venid, hermano! ¡No tengáis empacho ni cortedad! ¡Aquí somos todos cofrades de una misma cofradía!

LUCAS: Ya que me llama vuesa merced, no sería de buena crianza rechazar el convite.

REO 2: No te sientes ahí sino es que llevas cal blanca en las posaderas.

REO TUERTO: ¡La boca la tendrías tú que llevar vuelta contra la lengua!

(Todos ríen.)

REO: ¡Anda, jayán, cuéntale a este noble hidalgo por qué estás aquí!

REO TUERTO: Bien lo sabéis todos que no es por mis delitos de ahí, sino por cosas de sangre.

LUCAS: Por lo que alcanzo has afanado chirimías o fuelles o abanicos.

¹⁰⁸ F. de Quevedo, *El buscón...*, *op. cit.*, p. 242.

(Todos ríen.)

REO TUERTO: No, no es por eso, sino por pecados de atrás.

LUCAS: La justicia se renueva, y por vieja que sea la culpa siempre la hacen vulgar.

REO 1: No le nombres la culpa, que no es razón hablar de la soga en casa del ahorcado.

REO 2: Has de saber, hermano, que el jayán está en la cárcel tan dichoso entre hombres como lo serías tú en un convento de novicias.

(Ríen.)

Más velado es el añadido musical cantado por Alonsillo (trasfondo de Marcos de Obregón) en el capítulo VII, un romance de tono erótico que irá ambientando un final un poco más subido de tono:

Mi señora doña Luz
en la ventana se estaba,
cuando pasó el caballero
y a los ojos le miraba.
Una flor el caballero
de doña Luz demandaba.
Ni al secreto de la noche
doña Luz se la llevaba.
Entre los juncos del río,
bajo las estrellas altas,
el caballero traidor
otra flor le arrebatava.
Mi señora doña luz,
ya no ríe en su ventana,
tras las rejas del convento

de los sus ojos lloraba.

Por tal final aludimos a los preliminares amorosos del doctor Sagredo y su aceda esposa Mergelina (ausente en el *Marcos*), con la que Lucas tendrá una relación de consejero nefasto o consejero arrepentido, porque sus recomendaciones terminan por ablandar en demasía el carácter de roca de su ama. Mergelina es en exceso esquiva y descortés, y todo aquel que se atreve a agasajarla, saludarla gentilmente o piropearla, sufre su malhumorado celo, sus réplicas inapropiadas. Lucas (*Marcos*), con la mesura de sus años, se permite reprenderla para que torne su agrio comportamiento, que nada calza con su belleza, por otro más amable, receptivo y cariñoso. Pero de un vicio salta a otro, pasando de puntillas por la aconsejada virtud de Lucas: Mergelina se entrega hasta enamorarse a su pupilo Alonsillo, al cual invita a entrar en su casa, siempre en ausencia de su marido o cuando el cartujo duerme, primero por el gusto de oírle tañer su guitarra, luego por caridad, pues la figura de Alonsillo muestra los signos de la sarna y el hambre, y finalmente por lascivia, por holgar con el jovenzuelo. Pero la etapa carnal, que nunca llega a materializarse, acaba en apaleado drama: escondida Mergelina entre la paja del establo, recibe varios rebencazos de su marido, quien, enojado por los relinchos y coces de la yegua en mitad de la madrugada, desloma a las fémias con su rebenque. Ya en el catre, al que Mergelina se había adelantado con la ayuda de Lucas, el doctor Sagredo la encuentra lacerada de pies a cabeza; entre ayes de dolor, ella le explica el absurdo inverosímil de sus heridas: con ayuda de la noche, en su tupida oscuridad, se ha tropezado contra el mobiliario, los maderos, la cama, la mesa, la puerta, el barreño, etc. Conmovidó por el supuesto patoso traspies de su esposa, el doctor Sagredo comienza a mimarla, restándole importancia a lo sucedido, y a restregarle la tullida piel con un unguento con el que calmarla, y entre mimos y sollozos ambos se

excitan, dando lugar a una escena con tintes destapistas, en la que el viso sicalíptico del marido, remedo de otro Landa, otro Pajares u otro Estesos, habla por sí solo (fots. 2-3):



fot. 2

fot. 3

Pero, sin lugar a dudas, y por las posibilidades del texto, el capítulo con un trasfondo erótico más continuo e interesante es el que adapta el *Caballero de la Tranca*. Alejándose del tono del serial con una estética gótica de ruidos escabrosos, maullidos, noche, frío y música tétrica, en este vemos a Lucas y Alonsillo buscar cobijo en la solitaria y desvencijada posada de Polonia. Siempre atento a cualquier hilo del que tirar para confeccionar una nueva maraña, los dos pícaros se habían cruzado momentos antes con un lugareño que les había advertido de que por la zona vivía la Circe castellana, una centenaria enviudada de veinticuatro maridos. Cegado más por la oportunidad de engrosar la bolsa que por el miedo, Lucas trama raudo agenciarse de lo que él supone un fortín de riquezas, acumuladas por los años de trabajo de Polonia y su veintena de herencias. Pero una vez dentro de la posada, todo el plan será un juego entre las intenciones carnales de Polonia y la ingenuidad de Lucas. Tras una falsa reyerta planeada por Polonia, Lucas, que había terciado en el enredo con una tranca de madera, será bautizado por la vieja con el significativo apelativo de Caballero de la Tranca. A partir de aquí, el juego de insinuaciones y malentendidos será continuo. Polonia desea

estar junto a la varonil tranca de Lucas, y este conocer el paradero de su tesoro. La carta que a hurtadillas le entrega Polonia a Lucas es bastante significativa del solapamiento erótico de los términos:

ALONSO (*Leyendo en voz alta la carta de Polonia.*): Señor don Lucas Trapaza, después que vi a vuesa merced con la tranca en las manos, quedé sujeta a la flaqueza de rendirme a vuesa merced, porque tal aire y brío con ella no se vio jamás en ninguno, perdonen los caballeros andantes y el ilustre caballero don Quijote. Soy un rayo, intrépida, bizarrota, y deseo introducir a vuesa merced en casamiento conmigo, pero viendo en vuesa merced tanta tibieza, suplicole se sirva de enviarme la tranca para mi custodia y alivio en la soledad que paso, que la quiero muy de cerca y tocarla muchas veces con mis manos.

Haciendo de tripas corazón, Lucas se somete al erotismo verrugoso, de indisposiciones y arcadas, de Polonia, movido por su repetido anuncio de dejarle acceder a su oculto y estimado tesoro (vagina). Todo se resuelve cuando la longeva bruja, más lasciva (y activa) que Celestina, consigue atrapar a Lucas con la encerrona de una cita; esta no pretende mostrarle sus riquezas contantes y sonantes, sino desflorar su “virginidad”, dar rienda suelta, junto al brioso Caballero de la Tranca, a su inaudito apetito sexual para sus más de cien años (*fots. 4-7*).



fot. 4

fot. 5



fot. 6

fot. 7

Volviendo a la catalogación de *El pícaro*, y atendiendo a las palabras del propio Fernán-Gómez, observamos que siempre tuvo en cuenta que el proceso de adaptación de un texto literario estaba más ligado a sustentar con viñetas las acciones allí dispuestas, que a la creación libre e independiente de un texto filmico:

Reconozco que mi propósito como director cinematográfico ha sido siempre ilustrar textos literarios. En mis comienzos no me consideraba capacitado para lo que se entiende —aunque yo no lo entienda bien— como creación cinematográfica. Mi pretensión era escribir un texto literario, original o adaptado, en colaboración o a solas, y después ilustrarlo cinematográficamente, quiero decir con los medios técnicos del cinematógrafo.

Y en esto no he cambiado mucho desde entonces hasta ahora [...], y en todo momento he tenido consciencia de que mi misión de director consiste en ilustrar esos textos¹⁰⁹.

Habría que matizar algunos aspectos para dilucidar si lo expuesto por el autor concuerda realmente con *El pícaro*. Acogiéndonos a las palabras de Fernán-Gómez, podríamos catalogar la serie como una *adaptación como ilustración*¹¹⁰. En este tipo de adaptaciones se lleva a cabo una traslación aséptica, fiel y académica, dejando de lado una posible elaboración creativa del significante del cinematógrafo a favor de volcar tal cual la historia del texto de partida. Pues bien, si es esto lo que entendía Fernán-Gómez por ilustrar sus obras filmicas, no podemos estar más en desacuerdo. Es cierto que el polifacético autor disecciona perfectamente dos de los estratos que configuran el significante narrativo del cinematógrafo: el guion, que se correspondería con una etapa de pre-rodaje; y el rodaje en sí.

Del primer estrato declara que su intención siempre ha sido la de «escribir un texto literario»¹¹¹, y como tal se alejaría, tras cercenar renglones, digresiones, palabras, frases y acciones secundarias —e incluso primarias si le apurasen—, del mero hecho de mecanografiar el texto de partida. La elaboración literaria, o al menos la intención de literariedad del guion, aflora desde el mismo arranque de la serie. Fernán-Gómez construye un lenguaje *sui generis*, irónico, pomposo y equilibrado, que, curiosamente, a la vez que se acerca al televidente también se distancia de él. El espectador, tras la velocidad de los fotogramas, asimila los diálogos de forma sencilla y clara, pero, sin embargo, lo allí dicho a su oído le resulta extraño, pues todo posee un tono más cercano a lo escrito que a lo dialogado, produciéndose automáticamente un efecto de

¹⁰⁹ F. Fernán-Gómez, *Desde la última fila...*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁰ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, *op. cit.*, p. 63.

¹¹¹ No vamos a intentar siquiera acercarnos a qué es realmente lo literario o cuáles son los elementos que permiten que un texto pueda catalogarse como tal, ya que esto se apartaría bastante del objetivo de nuestro trabajo.

distanciamiento al reconocer en el lenguaje de la serie una época que ya le es ajena. Para ello, Fernán-Gómez se sirve, a veces, de un léxico y de construcciones gramaticales ya en desuso o inexistentes en la cotidianidad de nuestra lengua: «hálleme», «amenazola», «aqueste», «voacé», «de aquesta guisa», «diz que», «luego luego», «buhonero», «sollastre», «cuitas», etc.

Y del segundo estrato, el del rodaje, tampoco podemos estar más en desacuerdo con el criterio de Fernán-Gómez. El análisis de planos, puesta en escena, montaje, distribución de actores, saturados, luces y demás, evidencian un trabajo subyacente concienzudo, profesional y significativo. El director se destaca en *El pícaro* por un estilo —similar al que había logrado con *Juan Soldado*— sainetesco, esperpéntico y costumbrista, con visos expresionistas y buñuelescos.

Si *El pícaro* se aleja de la adaptación como ilustración de la que hablábamos, cabe preguntarse entonces ante qué tipología se encuentra. Pues bien, el serial se forja en la libertad creativa y autoral, con la que Fernán-Gómez recrea un mundo autónomo y coherente motorizado por un pícaro fagocitador: Lucas Trapaza. En él, núcleo de la trapisonda televisiva del autor, confluyen los textos ya citados de la picaresca áurea española. Y en él, juez y parte, los textos son digeridos a través de diversos procedimientos: supresiones, compresiones, traslaciones, transformaciones, sustituciones, desarrollos, recreaciones, etc¹¹². Y es que con *El pícaro* se hacen patentes las afinidades de Fernán-Gómez con el género picaresco, una «intersección de universos» donde

¹¹² Véase el esquema terminológico de los mecanismos utilizados en la adaptación propuesto por J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, op. cit., pp. 138-140.

no hay combate sino enamoramiento, donde no se trata del encuentro de contendientes de distinto peso sino de esos momentos singulares donde los mundos del escritor y del cineasta detectan todos los aspectos que comparten, como si se eligieran mutuamente¹¹³.

La adaptación fernangomeciana no responde en este sentido a un simple proceso de vampirización en el que la dirección literatura-cine sea unilateral y unívoca. Más bien todo lo contrario: en *El pícaro* confluye un conjunto de polisistemas que va más allá de la relación entre el hipertexto literario —el conjunto acotado de obras que alimentan el tronco argumental de la serie— y el hipotexto televisivo. Es decir, en el serial también subyace todo un entramado complejísimo de diversas influencias fílmicas, estrategias de producción y difusión, la censura, el contexto sociohistórico, las pulsiones creativas y de reivindicación, textos satélites a la picaresca, una concepción dramática e interpretativa concreta, etc. Por ello, hay que reconocer que Fernán-Gómez efectúa con *El pícaro* la «estrategia de la abeja»¹¹⁴, con la que tras libar en muchas flores —y no solo en los textos literarios explicitados— elabora algo inusual, carismático, novedoso.

En cuanto a la economización, cabe señalar que *El pícaro* posee unas cuantas particularidades que lo alejan de las adaptaciones de largometrajes: es un serial, parte de una cantidad considerable de obras, y algunas de estas son solo conocidas por un grupo reducido de especialistas en la materia. Esto último le permitió a Fernán-Gómez prescindir de los repetitivos lugares de anclaje o episodios de reconocimiento de obras canonizadas, componiendo un mosaico que diera cuenta de la tradición picaresca española, proyecto que llevaba barajando ya muchos años:

¹¹³ S. Wolf, *Cine / Literatura. ..., op. cit.*, p. 119.

¹¹⁴ L. M. Fernández, «¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales», *Ísula*, n.º. 589-590 (1996), pp. 17-21.

El Pícaro era un viejo, viejísimo, proyecto que tenía yo de hacer una película. Una película sobre la Picaresca que no se ciñera a una novela en concreto, porque a mí me ha parecido siempre que la psicología, el temperamento, el carácter de casi todos los pícaros es el mismo —en la novela española, me refiero— y creía que era posible hacer una especie de antología, mezclando las aventuras que a uno le parecieron mejores de cada libro de éstos de la picaresca¹¹⁵.

De esta antología de itinerancias, el serial televisivo resulta un aliado perfecto. Así, lo fragmentario de la novela picaresca, cuyas acciones conforman la mayoría de las veces historias cerradas, autónomas, es utilizado, a veces junto a otras historias, para configurar la totalidad de la trama. Fernán-Gómez va ensartando las acciones capítulo por capítulo, utilizando como hebra cohesionadora a Lucas Trapaza. Es, pues, *El pícaro* un ejemplo óptimo de fragmentación cohesionadora, de recapitulación selectiva o de antologización significativa, con la que el autor consigue construir, aunque parezca contradictorio, un universo independiente¹¹⁶. Y esto se debe a que los capítulos no son elegidos por una necesidad satélite a la configuración del universo de *El pícaro*, tal como ocurre con otras adaptaciones que utilizan fragmentos archiconocidos en el imaginario cultural de una sociedad concreta, sino que los mamotretos, trapisondas, capítulos o descalabros, son elegidos en función de una pulsión estético-creativa y de una necesidad intrínseca a los mecanismos narrativos de la historia.

Todo el material literario empleado en *El pícaro* —*Rinconete*, *Buscón*, *Estebanillo*, *Guzmán*, *Caballero de la Tranca*, etc.— plantea un problema con el que pocas veces se han enfrentado las adaptaciones. La cantidad de novelas utilizadas requiere un trabajo

¹¹⁵ J. Tébar, *Fernando Fernán-Gómez...*, *op. cit.*, p. 111.

¹¹⁶ Otros ejemplos parecidos de antologización de fragmentos de uno o más textos literarios para configurar un filme autónomo podemos observarlo en la adaptación que J. L. Cuerda y R. Azcona realizaron de la novela *El bosque animado* (1987) de Wenceslao Fernández Flórez, o en la que Eliseo Subiela realizó con *El lado oscuro del corazón* (1992) a partir de diversos poemarios de J. Gelman, O. Gironde y M. Benedetti.

previo de selección y síntesis que debió ser bastante agotador para los guionistas. Además, como ejercicio comparativo, debido a los numerosísimos ejemplos, es el vademécum perfecto de todos y cada uno de los mecanismos de reducción y de amplificación usados en cualquier adaptación¹¹⁷: supresiones, compresiones, traslaciones, transformaciones, añadidos, etc.

El mecanismo de supresión es casi inevitablemente necesario cuando se traspone una obra literaria, por lo común más abigarrada, profusa y rebosante en descripciones, a fotogramas en movimiento, ya estén estos destinados a la pequeña pantalla o a la grande. Con más razón aún en *El pícaro* se prescinde de las *novelle* —y con ellas sus personajes— tan del gusto manierista en algunos prosistas áureos, independientes estas, o casi independientes, del tronco principal de la acción, como son *Ozmín y Daraja* (I, i, 8), *Dorido y Clorinia* (I, iii, 10), *Don Luis de Castro* (II, i, 4) y *Bonifacio y Dorotea* (II, ii, 9) del *Guzmán* o las más cervantinas, aquellas historias más mimetizadas, entrelazadas, y no ensartadas abruptamente en la narración central, del *Marcos*, como son los amores del caballero lombardo Aurelio, las aventuras del doctor Sagredo en el Nuevo Mundo o las historias de cautiverios, o por sacar a colación otra muestra, la *Historia de Rafael* (L. V, caps. I y II) o la *Historia de Lucinda* (L. V, caps. III) del *Gil Blas*, aunque, ciertamente, a la novela francesa solo se acuda, y en muy menor proporción, para un fragmento del capítulo XI, quedando todo el material restante fuera de *El pícaro*.

Se prescinde asimismo de la minuciosa datación recogida en el *Estebanillo*, con fechas, lugares y personajes históricos de la guerra de los Treinta Años (1618-1648), pues de esta, con la excepción apelativa de poquísimos topónimos y algún que otro nombre —cardenal Oria, duque de Feria, rey Felipe, rey de Hungría, Alsacia o Baviera

¹¹⁷ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, op. cit., pp. 135-140.

(Nördlingen)—, solo se atisba en el serial fernangomeciano la desacralización del heroísmo bélico o las arbitrarias iniquidades y la impunidad sádica de los mercenarios tercios y las lapas que los rodeaban (*fol.* 8); del esquema retórico alemaniano, con combinaciones variables de narración, sentencias y ejemplos, el cual abre las puertas en el *Guzmán* a una profusión ingente de apotegmas, chascarrillos, las ya citadas *novelle*, cuentecillos tradicionales, refranes, moralinas, etc., en resumidas cuentas, «las fuentes de un perfecto humanista, de un perfecto cristiano y de un perfecto conocedor de la tradición novelesca española y europea del siglo XVI»¹¹⁸, y que, lógicamente, desaparecen en *El pícaro*; como también desaparecen por fortuna —de forma más sutil e inteligente procederá Angelino Fons en *Las pícaras*— las digresiones de A. J. de Salas Barbadillo destinadas a censurar a su pícara Elena, configuradoras del contramodelo con que advertir a sus coetáneos de la peligrosidad de las mujeres libres, o de ese peculiar inserto narrativo en primera persona alterando la dinámica omnisciente hasta entonces, donde Elena, para amenizar una travesía en carreta, le narra a Montúfar sus orígenes.

Por otra parte, y en relación a la tabla que hemos confeccionado anteriormente, se desechan las acciones menos interesantes quizás desde el punto de vista filmico o apreciativo a juicio de los adaptadores, más alejadas de las gitonerías usuales de la picaresca —como pueden ser las aventuras de amores moriscos o historias de cautiverios—, o aquellas con dificultades para ser insertadas en la aventura particular de Lucas Trapaza.

Por último, hay que reseñar también las acciones inviables económicamente, sobre las que, aunque pocas por ser la picaresca un género “realista”, tenemos buena muestra en el *Caballero de la Tranca*: en un deslumbrante brote imaginativo el autor hace

¹¹⁸ J. M^a. Micó, «Introducción» a M. Alemán, *Guzmán...*, *op. cit.*, p. 43.

desfilar frente a los boquiabiertos don Beltrán y don Álvaro una zoología antropomórfica provocada por el hechizo de la centenaria Polonia, un desfile de diversas aves, lobos, caballos, osos, leones, tigres, elefantes, etc. Por supuesto, pero sobre todo, creemos, por no deslucir el tono realista del serial, se desecha este ensoñado aquelarre, tornándolo en un fingido aturdimiento donde Lucas, simulando una extraña locura, les hace creer a los presentes, dos clérigos, Alonsillo, Polonia y sus sobrinos, que se encuentra a veces en el infierno, a veces en el purgatorio.



fol. 8

Esbozadas estas supresiones, hay que señalar asimismo que Fernán-Gómez introduce algunas digresiones, apenas unas pocas, como es en el capítulo I la explicación pedagógica sobre qué es la picaresca y sobre qué versará *El pícaro*:

CATEDRÁTICO: ¿Qué es la picaresca? ¿Qué es un pícaro? Todos tenemos respuestas aproximadas para estas preguntas, pero muy pocos o ninguno acertaríamos con la que fue la verdadera vida de un pícaro en la España de los siglos imperiales. España de gloria y

de batallas, de arte y poesía, de fervor y de furor religioso, España de persecuciones, de Inquisición, de vicio, de hambre, de miseria y de picardía. Debemos conformarnos con suponer, con intuir, con inventar. Iremos trazando así diversos cuadros de la vida picaresca tal como nos la han transmitido los ingenios de la época y que cada cual saque sus consecuencias. Pensará uno que esta costumbre de la picardía es una de las causas de la decadencia nacional y otro, por el contrario, que la decadencia nacional fue la causa primera de la picaresca. Quien dirá que por fortuna aquellos vicios se han superado y quien opinará que hoy se encuentran pícaros a la vuelta de cada esquina y en cada peldaño de la escala social. Uno elogiará el fondo moralizador de todos estos rufianes, otro no verá en ese afán moralizante más que una nota de ironía o el propósito de cubrirse ante la censura oficial. Este salvará a los pícaros por su indudable alegría, por la ingenuidad latente en el fondo de todos sus engaños, por su amor al momento y a la libertad, y aquel les condenará por ser una rémora para el progreso y una de las mayores lacras de la sociedad. Nosotros no pretendemos juzgar, que es pecado ya señalado en los evangelios, ni arrimar el ascua a ninguna sardina propia o ajena. Intentamos simplemente, a falta de ingenio propio, ampararnos en el de aquellos poetas del siglo dorado para proporcionarles a ustedes unos ratos de esparcimiento. Y de paso, por medio de un trabajo más o menos digno, engrosar algo nuestra menguada bolsa. En el fondo una picardía como otra cualquiera. Estas y no otras razones son las que nos han movido a contarles a ustedes la vida y hazañas de Lucas Trapaza, un pícaro como otro cualquiera.

De invención propia, son también los breves excursos sobre el hambre (caps. I, II, IV, XI y XII), de los que después daremos cuenta, y algunas frases, refranes finales o reflexiones, moralejas trapacianas, que al estilo de *El conde Lucanor* resumen la enseñanza final extraída de lo sucedido (caps. I, II, IV, XII):



LUCAS (*Voz off.*): Y halleme de nuevo mal trecho, sin vestido y sin amo, como corresponde a todo enamorado a la fuerza de los caminos y de la libertad.

LUCAS (*Voz off.*): Me lo medité bien, aunque con prisas, y me separé cortésmente del coche de su alteza, con lo cual entendió que declinaba su generosa oferta. Y me alejé de aquella ciudad, entregándome de nuevo a mi ventura o a mi desventura, pues tengo aprendido que el hombre no debe buscar el placer si este debe tener como camino el sufrimiento.

LUCAS: Amigo Alonso, aunque un refrán diga lo contrario, para el que mal vive siempre vale más lo que aún no conoce.

LUCAS: ¡Señor, Señor, y pensaba que todas estas desgracias y otras mayores que pudieran haber ocurrido las he desencadenado yo con mis buenos consejos! Pero hemos aprendido algo, Alonsillo, que dar consejos es siempre una gran prueba de vanidad.

LUCAS (*Rompiendo la cuarta pared.*): ¡Malos tiempos se avecinan para España, que hasta los nobles han entrado en la picardía!

Pero no siempre estas digresiones son canalizadas a través de Lucas Trapaza: sucede que, fuera de ese peculiar introito pedagógico, a veces también a otros personajes se les otorga voz suficiente para que expresen sus ideas —Alonsillo o Isabel la Toledana—, o para que porten más que la suya propia, la de Fernán-Gómez. Esto último se da con el discurso de Monipodio a sus cofrades (cap. IV), entre los que se encuentran los novicios Lucas Trapaza y Alonsillo, el cual transmite «una concepción de la igualdad y una conciencia de grupo (o clase) que están muy lejos de haber podido ser sostenidas por persona alguna en la España del XVII»¹¹⁹:

¹¹⁹ J. R. Rodríguez de Lera, «Oro y hambre: una lectura moderna de la novela picaresca», *Contextos*, nº. 33-36 (1999-2000), p. 414.

¿Hay clérigos, estudiantes que anden sueltos? ¿No están todos en las universidades y en los seminarios preparándose para tener poder el día de mañana y estrechando amistades entre sí para ayudarse? ¿Y quién ha visto soldados combatir uno por uno, acaso no se unen en ejércitos procurando sean más numerosos que los del enemigo? ¿Y qué os diré de los partidarios del conde duque o de sus contrarios, los de Juan de Austria? Juntos siempre tratan de engrosar sus vidas. Oíd cómo claman siempre los aristócratas españoles, austriacos, portugueses, franceses, ingleses e italianos, defendiendo la unión de su sangre. [...] ¿Y cree alguno de vosotros que, desdichados, desechos del mundo y de la vida, olvidados de Dios y de los demás hombres, hijos de verdugos, de ahorcados, hambrientos, hijos de hambrientos, de brujas, de rameras, de alcahuetas, puede valerse por sí solo? Si así lo cree, salga de aquí y parta con todas las bienaventuranzas posibles, que nosotros saldremos a buscar sus despojos, y les daremos cristianas sepulturas bajo un árbol, al lado de cualquier camino.

En cuanto a las traslaciones, es decir, elementos del texto de partida que han sido utilizados en el texto televisivo en otro contexto, se observan de varios tipos: espaciales, de acciones y de personajes. Las *espaciales* no poseen siempre un impulso narrativo, pues estas se deben más a cuestiones de producción (o meramente estéticas) que a la funcionalidad que el espacio pudiera cumplir en la trama. Sirva el ejemplo de *La hija-Salas* (Toledo) y el capítulo IX (Segovia):

Texto literario	Guion televisivo
<p>A la imperial Toledo, gloriosa y antigua ciudad de España, [...] llegó una mujer llamada Elena [...] entró cuando la noche, y en ocasión en que la ciudad ardía en común gozo, porque los más principales della hacían una máscara celebrando las bodas de un caballero forastero y de una señora, deuda de todos¹²⁰.</p>	<p>LUCAS (<i>Off.</i>): Llegué un día a Pedraza, en ocasión en que la ciudad ardía en común gozo, porque los más principales de ellas hacían una máscara celebrando las bodas de un caballero forastero y de una señora de familia adinerada.</p>

Nada motiva que la trama se desarrolle en Pedraza y no en Toledo, más allá, claro está, de sobreentender una necesidad contingente en la producción de la serie televisiva. Lo mismo ocurre con el *Buscón* (Alcalá de Henares) y el capítulo X (Cáceres), con el *Guzmán* (Milán) y el capítulo XII (Madrid), o con el *Marcos* (la desaparecida ermita del Ángel de la Guardia o del Cristo del Camino en Madrid) y los capítulos IX, XII y XIII (Monasterio de Santa María del Paular).

Las traslaciones de personajes gozan de una riqueza abrumadora, condicionada esta por el vaivén de textos empleados en *El pícaro*. En ellas, siempre prima la coherencia narrativa sobre la correspondencia lógica o filiación primera, dándose el caso de que un personaje literario pueda ser absorbido por dos o más personajes catódicos, los cuales no tienen por qué corresponderse en su fisionomía o en su sexo con el arquetipo. No hay un traslado especular, sino una reconsideración de los actantes y sus acciones en mor de la fluidez de la trama. Generalmente, es cierto, Lucas Trapaza fagocitará a los personajes centrales: Guzmán, Pablos, Marcos, Gil Blas o Estebanillo, pero no siempre su posición será nuclear en el relato. Sucede a veces que Lucas es fruto de un

¹²⁰ A. J. de Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina*, ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 83-86.

secundario que viene a reforzar los engaños de otros pícaros, tal como se observa, por ejemplo, en el capítulo IX, donde sus dos viejas amigas, Isabel la Toledana y Manuela, son las encargadas de idear la triquiñuela llevándola a buen puerto, convirtiéndose Lucas en un mero ayudante, simpático, hiperbólico en sus llantos y, por su magnetismo, centro inevitable junto a Joaquín Roa de lo que se nos narra, de lo que la cámara graba, pero sin ser nunca el cerebro que mueve los hilos. Dicho lo cual, y para reflejar la complejidad de las traslaciones, Isabel la Toledana porta a veces el personaje de Elena (cap. V), a veces el de la vieja Méndez (caps. V y IX) y otras a Montúfar (cap. V); Manuela, su sobrina en el oficio, también llega a absorber —y según las necesidades narrativas— a los tres pícaros de Salas Barbadillo: Elena, la vieja Méndez y Montúfar (caps. V y IX), así como a la criada de estos; en Alonsillo confluyen Rinconete (caps. IV y V) y Cortadillo (cap. IV), Estebanillo (cap. III), Guzmán (cap. VIII), Elena (cap. IV) o secundarios como Ganchuelo, el sportillero que guía a Rincón y Cortado hacia la cofradía de Monipodio (cap. IV), así como el centinela que avisa a Monipodio de la llegada de los corchetes (cap. IV), el soldado temeroso que se encuentra con Estebanillo en un foso resguardado bajo el esqueleto del rocín (cap. VI), Pedro, el criado de don Beltrán (cap. VI), el «mocito barbero» amigo de Marcos de Obregón (cap. VII), o Aguilera, el ayudante del que se servirán Sayavedra (Ramiro) y Guzmán (Lucas) para timar al mercader judío (cap. XII); y en Lucas Trapaza, el personaje más canibal de *El pícaro*, orillarán don Pablos (caps. II, V y X), Estebanillo (caps. I, II, III), Guzmán (caps. VIII y XII), Marcos (caps. VII, XI y XIII), Cortadillo (caps. IV y V), Rinconete (cap. IV), Montúfar (caps. IV y IX), don Beltrán (cap. VI) o secundarios como los rufianes que engañan a los primerizos itinerantes don Pablos y Gil Blas (cap. XI), el catedrático de literatura (cap. I), el pícaro gabacho que se topa con Estebanillo (cap. III) y el cariherido mendicante afeitado por Estebanillo (cap. III).



Este tipo de traslaciones tiene su importancia incluso en animales y cosas. Ejemplo de ello es el cambio que se produce con el rocín esquelético con el que se oculta Estebanillo González, que en la serie es una vaca (cap. III). Puede parecer este un cambio nimio; sin embargo, detalles tan insignificantes como estos demuestran la esmerada hilazón con que está construida *El pícaro*, donde cada zurcido es empleado con una clara intención en el fluir cohesionado de la historia. Justo antes de huir al foso, tras haberse atemorizado con los estruendos del estallido de una refriega bélica en Baviera, Lucas Trapaza había engañado a uno de los patrones más ricos de la zona con la maraña recogida en el *Estebanillo* del «relleno imperial» (fots. 9-15):

El patrón, medio atónito y atemorizado, salió en busca de lo necesario al tal relleno, y al cabo de poco espacio me trujo todo lo que le había pedido, excepto los dos carros de carbón. Toméle el huevo y el pequeño pichón, y abriéndolo con un cuchillo de mi sazónada herramienta, y metiéndole el huevo, después de haberle sacado las tripas, le dije desta forma:

—Repare vuesa merced en este relleno, porque es lo mismo que el juego del gato al rato: este huevo está dentro deste pichón, el pichón ha de estar dentro de una perdiz, la perdiz dentro de una polla, la polla dentro de un capón, el capón dentro de un faisán, el faisán dentro de un pavo, el pavo dentro de un cabrito, el cabrito dentro de un carnero, el carnero dentro de una ternera, y la ternera dentro de una vaca. Todo esto ha de ir lavado, pelado, desollado y lardeado, fuera de la vaca, que ha de quedar con su pellejo; y cuando se vayan metiendo unos en otros, como cajas de Inglaterra, porque ninguno se salga de su asiento los ha de ir el zapatero cosiendo a dos cabos, y en estando zurcidos en el pellejo y panza de la vaca, ha de hacer el sepulturero una profunda fosa, y echar en el suelo della un carro de carbón, y luego la dicha vaca, y ponerle encima el otro carro, y darle fuego cuatro horas, poco más o menos; y después, sacándola, queda todo hecho una sustancia y un manjar tan sabroso y regalado que antiguamente [lo] comían los emperadores el día de

su coronación; por cuya causa, y por ser el huevo la piedra fundamental de aquel guisado, le daban por nombre relleno imperial aovado¹²¹.

En el texto televisivo apenas se permuta algo con respecto a esta trapisonda, siendo el texto verbal prácticamente el mismo. En cambio, cuando a Lucas Trapaza se le ordena unirse con los demás efectivos para enfrentarse al ejército sueco, lo primero que hace es subir a la carreta su exquisito relleno imperial, y con él, ufano, ingenuo y satisfecho, se lanza al combate. Con el estallido de la refriega quedan cercados en un bosque; y más pendientes del estómago que del peligro, Lucas y los demás marmitones aprovechan para ir ahuecando el succulento relleno, dejando el envoltorio cada vez más enjuto (*foto. 16*). Esto es utilizado por Fernán-Gómez para que su pícaro se resguarde cómicamente bajo la piel del bóvido, vistiéndola como escudo y como improvisada madriguera con la que salvaguardarse de los estallidos de las bombas y arcabuzazos silbando por doquier. Y es así como su amigo Alonsillo, asustándose al ver que la vaca le habla, se topa con el cobarde Ulises de Lucas y su estrafalario disfraz antibalas (*fotos. 17-18*). En el texto literario, este efecto cómico, que había partido de otra secuencia y que sirve como elemento cohesivo en la serie televisiva, es ligeramente diferente, aunque también contenga su toque humorístico:

Yo, desmayado del suceso y atemorizado de oír los truenos del riguroso bronce y de ver los relámpagos de la pólvora y de sentir los rayos de las balas, [...] me retiré a un derrotado foso cercano a nuestro ejército, pequeño albergue de un esqueleto rocín, que patiabierta y boca arriba se debía de entretener en contar estrellas. Y viendo que avivaban las cargas de la mosquetería, que ribombaban las cajas y resonaban las trompetas, me uní de tal forma con él, habiéndome tendido en tierra aunque vuéltole la cara por el mal olor,

¹²¹ Anónimo, *La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de A. Carreira y J. A. Cid, Madrid, Cátedra, 1990, vol. I, pp. 300-301.

que parecíamos los dos águilas imperiales sin pluma. Y pareciéndome no tener la seguridad que yo deseaba, y que ya el contrario era señor de la campaña, me eché por colcha el descarnado babieca; y aun no atreviéndome a soltar el aliento lo tuve más de dos horas a cuestas, contento de que pasando plaza de caballo se salvaría el rey de los marmitones¹²².



fot. 9



fot. 10



fot. 11



fot. 12

¹²² *Ibidem*, pp. 307-308.



fot. 13



fot. 14



fot. 15



fot. 16



fot. 17



fot. 18

En *El pícaro* también nos encontramos con diversas traslaciones de acción, que si bien muchas de ellas están unidas al traslado de los personajes que la llevan a cabo, otras son utilizadas para indicar al espectador que estos aún se encuentran en el mismo espacio, además de reorganizar y dar consistencia argumentativa al capítulo en cuestión.

En el capítulo I, por ejemplo, Fernán-Gómez dispone una serie de tres bloques de acción en un orden distinto al que aparece en el capítulo II de *Estebanillo*:

Acc.1: [navega hacia Levante]

Acc.2: [engañado en el puerto]

Acc.3: [empleado y actor de una eminencia]

Texto literario			Texto televisivo		
Acc.1	→	Acc.2	→	Acc.3	
				Acc.3	→
				Acc.1	→
					Acc.2

En un primer acercamiento, esta reorganización de las acciones parece no tener un significado subyacente. Sin embargo, si releemos el título, «Lucas desea un traje y un amo y encuentra la dos cosas», el traslado de las acciones cobra especial sentido. Normalmente, las itinerancias de Lucas Trapaza acaban mal, y sus trapisondas, ya las busque él con su peculiar picardía, ya se encuentre con ellas al azar, le son revertidas. Es decir, el pobre casi siempre acaba sus aventuras picardeado, engañado, humillado o apaleado, aunque insista una y otra vez en sus embelecios. Lo mismo ocurre en el capítulo I de la serie, donde Lucas, tras haber conseguido un traje y un amo, perderá las dos cosas, siendo pues doblemente escardado. Es así como el director reordena las acciones para conseguir un claro esquema dialéctico que suele apuntar siempre en la misma dirección: de la ilusión al descalabro. En el citado capítulo, tras haber evitado pagar la cuenta en una posada, la voz *off* de Lucas nos manifiesta sus intenciones, motor narratológico de la acción:

LUCAS (*Off.*): Si necesario le es a un buen amo a un desheredado como yo, más necesario le es un buen traje, pues de tener yo una de las dos cosas ¿hubiérase ocultado el posadero desconfiado detrás aquel barril? No, a fe mía.

La materialización de las pretensiones de Lucas Trapaza la encuentra Fernán-Gómez en la Acc.3 del texto literario, donde Estebanillo González, tras entrar a servir a «una Eminencia eclesiástica», primero como marmitón, luego como «barrendero menor de la escalera de abajo», y al final como actor en el papel de niño Rey en *La comedia de los Benavides* de Lope de Vega, consigue robar el preciado traje que había sido lujosamente confeccionado para la representación (*fol.* 19). Esta Acc.3 se engarza con la Acc.1 y Acc.2 del texto literario. Con la Acc.1 de este, Fernán-Gómez sitúa a Lucas con un nuevo amo: «un gran duque de Toscana» que surca en galeras el mediterráneo hacia el Levante. Es así como el pícaro catódico, con dos terceras partes del capítulo concluidas, ha conseguido dos de sus metas indicadas ya en el título y en sus anhelos en *off*, para después, en la última trama del mismo, la Acc.2 del texto literario, concluir con su caída. En ella, Lucas Trapaza, que había sido mandado por su nuevo amo a por víveres, es engañado por un vendedor del muelle, otro pícaro al fin y al cabo más vivo que el protagonista. Este le vende un carnero, pero justo en el momento de asirlo por la cornamenta, el animalillo, que ya tenía la lección aprendida, huye hacia un frondoso bosque cercano (*fol.* 20):

El carnero huía, el dueño corría, y yo volaba. Fue tanta mi ligereza, que lo vine a alcanzar. [...] Pedile mi dinero, a lo cual alegó que lo vendido vendido y lo perdido perdido, que ya él había cumplido con entregármelo; que hubiera yo tenido cuidado de asirlo con brevedad y ponerlo en buen recado. Yo, movido a ira de la sinrazón del villano [...] me atreví a meter mano a una espadilla vieja y mohosa que había sacado de galera,

pensando de aquesta suerte atemorizarlo y reducirlo a que me volviese mi dinero; pero me sucedió muy al contrario de lo que yo imaginé, porque apenas el tal borreguero vio en cueros y sin camisa el acero novel, cuando empezó a dar infinitas voces [...]. A cuyos gritos salió de lo más intrincado del bosque una manga suelta de tosco villanaje, [...] llegaron a mí y despojándome de la durindana me dieron tantos cintarazos con ella y tantos palos con los chuzos que [...] me dejaron hecho un pulpo a puros golpes¹²³.

Tras la paliza (*fot. 21*), Estebanillo corre compungido hacia su galera, donde todos celebran y juzgan el caso como una burla usual entre los villanos del muelle. En el texto televisivo este final sufre una transformación que marca la caída de Lucas y el cierre del capítulo. En él, tras haber sido apaleado por los villanos, estos también le roban su preciado traje. Y arrastrándose a duras penas con un «mal acomodado bastón», consigue llegar al muelle, donde su amo lo espera visiblemente enfadado (*fots. 22-23*):

AMO (*Quitándole el bastón de sauce y golpeándole con él*): ¡Crees que me engañas! ¡Traidor redomado, bellaco, rufián! ¿Y tu lujoso traje? Lo encontró su verdadero dueño, ¿verdad? (*La gente del puerto se amontona para ver la golpiza y ríen*.) ¡Y te lo arrancó a puñadas y a mordiscos! ¡Malandrín, hijo de perra, ladrón! ¡Largo! ¡Largo de mi vista o te haré prender!

Así Lucas, que había comenzado con buen pie, se queda sin amo y sin traje, y además doblemente apaleado.

¹²³*Ibidem*, pp. 78-80.



fot. 19



fot. 20



fot. 21



fot. 22



fot. 23

Otra traslación interesante es aquella que se produce en uno de los fragmentos de *Rinconete*. En el capítulo IV, la novela ejemplar de Cervantes había sido aprovechada para acoger en Sevilla a Lucas Trapaza (Cortadillo) y Alonso (Rinconete), y reflejar el microcosmos del hampa hispalense dirigido por Monipodio. Pero esta obra cervantina no solo sustenta este capítulo, sino que se extiende en el siguiente con el desarrollo de una acción implícita y el traslado de uno de sus fragmentos: la pelea entre Cariharta y Repolido. Con este último mecanismo, Fernán-Gómez recuerda al espectador que sus dos pícaros, Lucas y Alonso, se encuentran en Sevilla cumpliendo el encargo que Monipodio les había asignado al final del capítulo anterior: ayudar a un hidalgo a contraer matrimonio urgentemente, porque el Conde Duque de Olivares había decidido gravar con un nuevo impuesto a los solteros mayores de veinticinco años, y el hidalgo en cuestión ya rondaba esa edad.

El desarrollo de la acción implícita o sugerida parte del siguiente fragmento del texto literario:

Pues de aquí adelante quiero, y es mi voluntad, que vos, Rincón, os llaméis Rinconete, y vos, Cortado, Cortadillo, que son nombres que asientan como de molde a vuestra edad y a nuestras ordenanzas, debajo de las cuales [...] caen nuestros bienhechores: el procurador que nos defiende, el guro que nos avisa, el verdugo que nos tiene lástima, el que cuando alguno de nosotros va huyendo por la calle y detrás le van dando voces: «¡Al ladrón, al ladrón, deténganle, deténganle!», uno se pone en medio y se opone al raudal de los que le siguen, diciendo: «¡Déjenle al cuitado, que harta mala ventura lleva! ¡Allá se lo haya, castíguele su pecado!». Son también bienhechoras nuestras las socorridas, que de su sudor nos socorren, así en la trena como en las guras; y también lo son nuestros padres y madres, que nos echan al mundo, y el escribano, que si anda de buenas, no hay delito que

sea culpa, ni culpa a quien se dé mucha pena, y por todos estos que he dicho hace nuestra hermandad cada año su adversario con la mayor popa y solemnidad que podemos¹²⁴.

Ya en el capítulo IV había quedado verbalmente claro que la cofradía de Monipodio estaba fraguada en una particular idiosincrasia, con sus leyes fraternas y sus estatutos y buenas ordenanzas. Sin embargo, este hermanamiento entre rufianes no tiene constancia que se cumpla con sus dos novicios integrantes —Rinconete y Cortadillo— por una sencilla razón: el texto literario queda abierto y las posibles aventuras de los dos mozos, sugeridas, implícitas:

Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más lengua escritura, y, así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquellos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren¹²⁵.

Fernán-Gómez, integrando una trapisonda nutrida en el texto de Salas Barbadillo, continúa el texto cervantino más allá del explícito final de *Rinconete*. Y es entonces, en el capítulo V, cuando Lucas Trapaza y Alonsillo toman el relevo de Cortadillo y Rinconete, protagonizando la triquiñuela encargada en el episodio anterior por Monipodio. En esta nueva picardía —una de las más conseguidas de la serie—, Lucas y Alonsillo se verán metidos en un aprieto con la justicia, de la que conseguirán huir gracias a la fidelidad de Monipodio, su hermandad y sus ordenanzas, quienes fingiendo

¹²⁴ M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 260-261.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 292.

un duelo (*fot. 24*), el allanamiento a una casa (*fot. 25*), una violación (*fot. 27*) y una refriega multitudinaria (*fot. 28*), entretendrán a los corchetes que los persiguen.



fot. 24



fot. 25



fot. 26



fot. 27

fot. 28

Otro desarrollo interesante es el utilizado para la elaboración del capítulo X. En él, Fernán Gómez emplea los capítulos III y IV del Libro III del *Buscón*, dotando así al guion de suficiente corporeidad. La segunda parte de la trama es completada prácticamente con la totalidad del capítulo IV quevediano sin más mecanismos que el del trasvase casi total del material textual literario de partida. Ahora bien, el capítulo III requería un mayor desarrollo por parte de los guionistas, porque el material textual de origen apenas explicita la complejidad subyacente. De este capítulo Fernán-Gómez absorbe lo siguiente:

Todas estas trazas de hurtar y modos extraordinarios conocí, por espacio de un mes, en ellos. [...] Celebraron mucho la traza [—el robo de un vestido—], y reicibióle la vieja por su cuenta y razón para venderle. La cual se iba por las casas diciendo que era una doncella pobre, y que se deshacía dél para comer. Y ya tenía para cada cosa su embuste y su trapaza. [...] Quiso, pues, el diablo, que nunca está ocioso en cosas tocantes a sus siervos, que, yendo a vender no sé qué ropas y otras cosillas a una casa, conoció uno no sé qué hacienda suya. Trujo un alguacil, y agarráronme la vieja, que se llamaba la madre Labruscas. Confesó luego todo el caso, y dijo cómo vivíamos todo, y que éramos caballeros de rapiña. Dejóla el alguacil en la cárcel, y vino a casa, y halló en ella todos

mis compañeros, y a mí con ellos. Traía media docena de corchetes —verdugos de a pie—, y dio con todo el colegio buscón en la cárcel [...] ¹²⁶.

Con este breve andamiaje, Fernán-Gómez levanta el esqueleto de la primera parte del capítulo X, aprovechando al máximo el robo del vestido femenino, objeto central para que en la serie la narración avance. Alrededor de la prenda hurtada elabora una trama que dinamiza la llegada de la segunda parte del episodio, aquella en la que Lucas y sus rufianes camaradas acaban en la cárcel y de cómo Lucas consigue salir de ella. Para ello, Fernán-Gómez, partiendo solo de la breve idea de la venta ilegal de las ropas por parte de la madre Labruscas, añade como personajes a una compradora: Leonor, la prostituta; a un cliente suyo: don Álvaro; y a la familia de este; y con ellos como protagonistas desarrolla y añade una serie de escenas cómicas totalmente nuevas, en la que se dramatiza la venta del vestido:

(Habitación de Leonor.)

LABRUSCAS: Bien puedes dar gracias al cielo de lo mal que está repartida la fortuna, que a no ser por las estrecheces que afligen a su dueña no podría yo venderte esta joya en tan menguado precio. Veinte ducados por un vestido que vale más de cien.

LEONOR: Sí que es lindo.

LABRUSCAS: Y aparente para tu oficio, cuanto más hermosa y recatada es la ropa que una mujer lleva puesta, más generosos son los hombres por verla caer de sobre ella.

Se añade la visita de don Álvaro, donde reconoce el vestido de su hija lucido ahora por Leonor:

¹²⁶ F. de Quevedo, *El buscón*, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2007, p. 238.

ÁLVARO (*Mirando el traje.*): ¡Eh! ¡Eh! ¡Qué burla es esta!

LEONOR: ¿Burla decís?

ÁLVARO: ¿Qué castigo del cielo se abate sobre mí? ¡Profanación!

LEONOR: ¿De qué habláis?

ÁLVARO: ¿Cómo ha llegado hasta ti ese vestido?

LEONOR: Me lo ha vendido esa vieja que acaba de salir. Díjome que era de una doncella muy honesta y principal, y que por reveses de la fortuna se veía en el trance de venderlo, y que ella corría con el encargo.

ÁLVARO: Esa doncella es mi hija, y ese, su más caro vestido.

LEONOR: Sin duda os equivocáis, por qué habría vuestra hija de vender el vestido.

[...]

ÁLVARO: No tengas estas ropas sobre tu cuerpo ni un instante más.

LEONOR: ¡Sosegaos! Yo os daré el vestido para que le sea restituido a vuestra hija, pero antes restituirme a mí los cien ducados que he pagado por él.

ÁLVARO: Esas ropas no podrán volver nunca a mi casa, y menos aún alojar a la sagrada persona de mi hija.

LEONOR: ¿Por qué razón? ¿No volvéis vos a vuestra casa de continuo después de haberos refocilado en la mía?

ÁLVARO: Ha sido un aviso del cielo. (*Arrodillándose y mirando al cielo.*) El arrepentimiento y la penitencia serán mi bálsamo. (*Se golpea livianamente en el pecho.*)

Y la explicación de don Álvaro a su mujer de cómo ha encontrado el vestido:

(*Comedor lujoso, barroco, de la casa de don Álvaro. En el centro una mesa llena de enjundiosos víveres, y al fondo dos criados.*)

MUJER: ¿Y cómo disteis con el vestido de nuestra hija en tan raro y nefando lugar? ¿Qué os llevó hasta allí?

ÁLVARO: Mi amor de padre y mi afán de justicia. Una vieja que vi por la calle me condujo bien a su pesar hasta donde nunca debieron entrar ni mi persona, ni mi dignidad. Llevaba la vieja terciado al brazo un vestido mal oculto por un lienzo. Creí reconocer en él el que a nuestra hija le fue robado por la santera. (*Hablando con heroísmo.*) Fui en su seguimiento, entré, y... (*Titubea.*) excusadme de ser más prolijo.

MUJER: Tengo para mí que la vieja que decís y la santera son una misma persona.

ÁLVARO: ¡Sean quienes sean los culpables esto no quedará sin castigo! He hablado ya con los alguaciles, con el alcalde de la ronda, con el corregidor...

(*Se sientan en la mesa a comer. Un criado les sirve.*)

MUJER (*Oliendo.*): ¡Olla podrida!

(*El criado rellena los platos de todos, y la hija, la mujer y don Álvaro se santiguan.*)

En cuanto al mecanismo de comprensión, común en cualquier traslación filmica, sirva el siguiente, que parte de un fragmento del *Buscón* de Quevedo, y que se materializa en el capítulo II de la serie televisiva:

Texto literario	Guion televisivo
<p>Sucedió que el ama criaba gallinas en el corral; yo tenía gana de comerla una. Tenía doce o trece pollos grandecitos, y un día, estando dándoles de comer, comenzó a decir: —«¡Pío, pío!»; y esto muchas veces. Yo que oí el modo de llamar, comencé a dar voces, y dije: —«¡Oh, cuerpo de Dios, ama, no hubiérades muerto un hombre o hurtado moneda al rey, cosa que yo pudiera callar, y no haber hecho lo que habéis hecho, que es</p>	<p>ILUMINADA: ¡Pío, pío, pío!</p> <p>LUCAS: ¡Cuerpo de Dios! ¿Qué decís? ¿Qué hechizo estáis haciendo?</p> <p>ILUMINADA: ¿Qué sucede? ¿Quién es vuesa merced?</p> <p>LUCAS: ¡Ojalá hubierais dado muerte a un hombre, o hurtado una moneda al Rey, algo, en fin, que yo pudiera callar y no lo que habéis hecho que es obligado delatarlo!</p> <p>¡Malaventurado de mí y de vos!</p>

imposible dejarlo de decir! ¡Malaventurado de mí y de vos!»

Ella, con el miedo, dijo: —«Pues, Pablos, ¿yo qué he hecho? Si te burlas, no me aflijas más». —«¡Cómo burlas, pesia tal! Yo no puedo dejar de dar parte a la Inquisición, porque, si no, estaré descomulgado». — «¿Inquisición?», dijo ella; y empezó a temblar. «Pues ¿yo he hecho algo contra la fe?». «Eso es algo peor» —decía yo— «no os burléis con los inquisidores; decid que fuisteis una boba y que os desdecís, y no neguéis la blasfemia y el desacato». Ella, con miedo, dijo: —«Pues, Pablos, y si me desdigo, ¿castigaránme?». Respondíle: —«No, porque solo os absolverán». «Pues yo me desdigo» —dijo—, pero dime tú de qué, que no lo sé yo, así tengan buen siglo las ánimas de mis difuntos». —¿Es posible que no advertísteis en qué? No sé cómo lo diga, que el desacato es tal que me acobarda. ¿No os acordáis que dijistéis a los pollos, pío, pío, y es Pío nombre de papas, vicarios de Dios y cabezas de la Iglesia? Papáos el pecadillo».

Ella quedó como muerta, y dijo: —«Pablo, yo lo dije, pero no me perdone Dios si fue con malicia. Yo me desdigo; mira si hay camino

ILUMINADA: ¿Se burla vuesa merced? ¿Pero qué he hecho yo? ¡No me aflija más!

LUCAS: ¡Cómo he de burlarme, pese a tal! No puedo dejar de dar parte a la Inquisición, porque si no estaré descomulgado.

ILUMINADA: ¿La Inquisición? ¿Pues yo he dicho algo contra la fe?

LUCAS: No os burléis de los Inquisidores y decid que fuisteis una boba y que os desdecís, y no neguéis la blasfemia y el desacato.

ILUMINADA: Desdecirme de qué.

LUCAS: Haced lo que os digo.

ILUMINADA: ¿Y si me desdigo, no me castigarán?

LUCAS: Tengo un tío familiar del Santo Oficio y sé como andan estos negocios. Os absolverá.

ILUMINADA: Pues yo me desdigo, pero dígame vuesa merced de qué, que aún no lo sé yo.

LUCAS: El desacato es tal que me acobarda el repetirlo. No os acordáis que dijisteis a los pollos pío, pío, y es Pío nombre de Papas, vicarios de Dios y cabezas de la Iglesia. Os parece flojo el desacato.

ILUMINADA: Yo lo dije pero sin malicia y me desdigo. No me acuséis.

<p>para que se pueda excusar el acusarme, que me moriré si me veo en la Inquisición». «Como vos juréis en una ara consagrada que no tuvisteis malicia, yo asegurado, podré dejar de acusaros; pero será necesario que estos dos pollos, que comieron llamándoles con el santísimo nombre de los pontífices, me los deis para que los lleve a una familiar que los queme, porque están dañados. Y, tras esto, habéis de jurar de no reincidir de ningún modo». Ella, muy contenta, dijo: —«Pues lleváelos, Pablos, ahora, que mañana juraré». Yo, por más asegurarla, dije: —«Lo peor es, Cipriana» —que así se llamaba— «que yo voy a riesgo, porque me dirá el familiar si soy yo, y entre tanto me podrá hacer vejación. Llevadlo vos, que yo pardiez que temo». «Pablos» —decía cuanto me oyó decir—, «por amor de Dios que te duelas de mí y los lleves, que a ti no te puede suceder nada». Dejéla que me rogase mucho, y al fin —que era lo que quería— determinéme, tomé los pollos, escondílos en mi aposento, hice que iba fuera, y volví diciendo: —«Mejor se ha hecho que yo pensaba. Quería el familiarcito venirse tras de mí a ver la mujer, pero lindamente te le he engañado y negociado».</p>	<p>LUCAS: Es mi deber.</p> <p>ILUMINADA: Vea vuesa merced si puede evitarlo, que me moriré si me veo en la Inquisición.</p> <p>LUCAS: Si juráis en un ara consagrada que no tuvisteis malicia podré dejar de acusaros; pero es necesario que esos pollos que comieron llamándoles con el santísimo nombre de los pontífices me los deis para que los lleve al familiar del que os he hablado y los queme, porque están dañados. Y tras esto habéis de jurar no reincidir de ningún modo.</p> <p>(<i>Off.</i>) Igual que estuvo a punto de morir de miedo al oír mentar a la Inquisición, moría ahora de agradecimiento al verla alejarse. Yo me alejé cuan de prisa pude a buscar quien me cocinase los pollos.</p>
--	---

<p>Diome mil abrazos y otro pollo para mí, y yo fuime con él adonde había dejado sus compañeros, y hice hacer en casa de un pastelero una cazuela, y comímelos con los demás criados¹²⁷.</p>	
---	--

Otra de las transformaciones que muestra cómo Fernán-Gómez le saca el máximo rendimiento al medio televisivo —y a su aptitud para la comedia— se da en el capítulo VIII. Este parte del siguiente fragmento literario:

Allí estuvimos dando y tomando grande rato sobre cuáles eran señas mejores para dar el punto de ambos. Venimos a resolver que por los botones del sayo y coyunturas de los dedos, conforme a el arte de canto llano. De manera nos adiestramos en cuatro repasadas, que nos entendíamos ya mejor por señas que por la lengua¹²⁸.

Para el texto televisivo, Fernán-Gómez cambia el truco conforme al «arte de canto llano» por la inventada «clave del licenciado» (*fots. 29-30*):

ALONSO: ¿Y qué desea vuesa merced que haga?

LUCAS: El bobo; ¿conoces la clave del licenciado?

ALONSO: ¿Qué clave es esa?

LUCAS (*Todos los movimientos con cierto histrionismo.*): No, no la conoces desde luego. Es un secreto que muy pocos poseemos. A mí enseñómela en Salamanca el propio licenciado que la ideó. Aprende presto estas señas: triunfos (*Cojea de la pierna derecha.*), oros (*Ahora de la izquierda.*), copas (*Dobla la espalda y deja los brazos lacios, que*

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 154-156.

¹²⁸ M. Alemán, M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de B. Brancaforte, Madrid, Cátedra, 2006, vol. II, pp. 203-204.

pendulan de un lado y otro.), espadas (Igual que antes, pero ahora con la espalda doblada hacia atrás.), bastos (Menea el hombro izquierdo en círculos, como si tuviese vida propia.), ases (Ahora con el hombro derecho.)

Gracias a los aspavientos dislocados y a la ridiculez de la situación, el efecto visual de la escena produce en el espectador una comicidad ausente en el texto literario que engarza a la perfección con la estética y la trayectoria de *El pícaro*. Esto se multiplica poco después, cuando a la hora de llevar a cabo la estrategia del licenciado, Alonsillo es reprendido por su jefe por hacer el lelo, además de que en el momento de la partida de cartas aparece por la puerta un bobo real —o quizás otro pícaro que ya conocía la misma triquiñuela— que acabará desplumando a Lucas Trapaza.



fot. 29

fot. 30



fot. 31

fot. 32

3. LA VOZ *OFF* Y LA FAGOCITACIÓN DE LUCAS TRAPAZA

¿El no decir verdad, será mérito? ¿El embuste
y la trapaza, caballería?

Francisco de Quevedo, *El sueño del infierno*

De entre todos los textos utilizados por Fernán-Gómez, solo en un par de ellos se prescinde de la primera persona: *Rinconete* y *La hija-Salas*. Sin embargo, no hay que olvidar al menos dos cosas. Por un lado, es cierto que Cervantes, buen conocedor de la novela picaresca como demuestra en el diálogo de don Quijote y Ginés de Pasamonte, se mantiene en las lindes constituyentes del género¹²⁹. Ahora bien, el narrador extradiegético nos cuenta la historia de dos pícaros, Rincón y Cortado, a través de sus breves andanzas. Es decir, existe una focalización interna, con la cual el narrador cuenta lo que ven los dos jóvenes: un despliegue de tipos del hampa sevillana, con su particular jerga y su particular jerarquía. Y por otro, en *La hija-Salas*, puente entre el género

¹²⁹ La relación de Cervantes con la picaresca está presente en varias de sus obras: *El Quijote*, *El licenciado Vidriera*, *Rinconete*, *Coloquio de los perros*, *Pedro de Urdemalas*, etc. La crítica —Monique Joly, Edward Riley, Andrés Murillo, Vicente Gaos, Francisco Rico, Anthony N. Zahareas o Philippe Rabaté— ha señalado este episodio de Ginés de Pasamonte como una muestra fehaciente del conocimiento de Cervantes no solo del género picaresco, sino del *Guzmán*, obra con la que, al parecer, motivado por una suerte de amor-odio, “competía” literariamente: «El escritor mantiene una visión polémica respecto a la novela picaresca, representada en concreto por su libro de más éxito, el *Guzmán de Alfarache*; pero, al mismo tiempo, siente una predilección por el *Lazarillo*, obra que no participa de todos los inconvenientes que le achaca al canon picaresco. Todo podría deberse a una rivalidad literaria. De hecho, la obra de Alemán era en esos tiempos un éxito de ventas, un libro actual y referencia obligada de lectura y crítica», V. Núñez Rivera, «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Philologia hispalensis*, 18-2 (2004), p. 105. En cuanto al nexo con la picaresca de la novela ejemplar adaptada en *El pícaro*, véase el trabajo de J. García López, «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, n.º. 2 (1999), pp. 113-124.

picaresco y la novela cortesana¹³⁰, se emplea un enfoque narrativo en el que fluctúan la tercera persona para el tronco general de la narración; la segunda, con la que Salas Barbadillo se dirige directamente al lector; y la primera, utilizada en el capítulo III para que Elena cuente el principio de su vida y el final de la de su madre.

Entonces, ¿cómo resuelve Fernán-Gómez este tipo de focalizaciones y esa primera persona confesional, biográfica y epistolar tan usual en el género? Y lo más importante: ¿consigue plasmar ese rasgo idiosincrático de la picaresca a los espectadores?

Para trasladar en *El pícaro* la sensación de que lo que allí se cuenta es la autobiografía de Lucas Trapaza, Fernán-Gómez utiliza, normalmente, el recurso cinematográfico de la voz *off*. Esta se dosifica sutilmente y con regularidad en todos los capítulos, sin llegar nunca a agotar la atención del espectador. Además, funciona como un disparador de las itinerancias y como marco de una narración principal en tercera persona. Es decir, la voz *off*, desde su distanciamiento, posiciona al espectador ante la imagen y lo invita a observar las aventuras y desventuras del microcosmos trapaciano, para después, sutilmente, desaparecer de la escena.

A excepción de los capítulos III, IV, V, XII y XIII, los demás utilizan la voz *off* en sus inicios, y con ella Lucas Trapaza nos abre las puertas de una nueva aventura:

LUCAS (*Off*): Mis pasos, sin que voluntad alguna los guiase, fueron a dar conmigo en aquella ciudad que celebraba con gran jolgorio y alborozo los carnavales. Muchas eran allí las posibilidades de holgarse, pero el hambre es capaz de amargar el más dulce de los

¹³⁰ En la «Introducción» de su edición de la obra de Salas Barbadillo, E. García Santo-Tomás señala al respecto que «La obra [...] puede ser [...] leída como un ejemplo de evolución natural del género, en el cual se mantienen los rasgos más elementales del personaje pero se cambia el formato de la narración al pasar a la tercera persona —alternada con la primera y segunda personas en partes del relato— y modificar la secuencia episódica tradicional como *novela cortesana*, pero que estaba aún por definirse. [...] La pieza aquí editada no es, en esencia, una novela picaresca. En este sentido estoy de acuerdo con la más reciente evaluación del problema ofrecida por Fernando Rodríguez Mansilla [...] donde se propone que estamos ante una novela que evoluciona del concepto de *novella* italiana, sin llegar a ser una novela picaresca como tal», A. J. Salas de Barbadillo, *La hija de Celestina*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 46-47.

placeres, que a ella no hay quien la disfrace. Por más que repartía mi vista alrededor no alcanzaba medio alguno de acallarla. Así decidí alejarme de la alegría de aquella calle principal y fui hacia otras más apartadas [cap. II].

LUCAS (*Off.*): Cada vez más cansado de los caminos, más añorante de las posadas, halleme durante una larga temporada en la ciudad de Cáceres, donde me dieron buena acogida otros caballeros de mi alcurnia con los que compartí durante un tiempo techo y fervor. Afortunadamente, aunque la luna de mayo no volvió a serme propicia, la de octubre no pudo estar conmigo más propicia y sonriente [cap. X].

Y durante el transcurso de sus itinerancias, el propio Lucas va destilando su historia con intromisiones gráciles que acompañan y apoyan las secuencias visuales:

LUCAS (*Visiblemente mareado.*): ¡Capitán! ¡Mi capitán! (*Off.*) Estuve tres días mareado, tanto que al compás que daba sustento a los peces, ahorra raciones de bizcochos a los bellacos de galera. Alenteme como pude, con animados sorbos de vino y tragos de malvasía [cap. I; *fots.* 33-34].

LUCAS (*Off.*): Habiéndose todos puestos a mis órdenes por la esperanza de los dineros, comenzamos rápidamente los preparativos. Para la mascarada que mi turbulenta imaginación iba creando era necesario que alguien se disfrazase de mujer, y alguien de médico. Ya estaba decidido que el burro sería el esposo enfermo, aunque no se le consultó. En el interior del orinal, vertimos el contenido del barril de cerveza y cuando todo estuvo dispuesto salimos con el carro arrastrado por las mulas hacia las calles de la ciudad para cruzarnos con el coche de su alteza el gran duque [cap. II; *fots.* 38-38].



fot. 33



fot. 34



fot. 35



fot. 36



fot. 37



fot. 38

En ocasiones, la *voz off* del protagonista cierra los capítulos, creando un relato que proporciona la completa sensación de que aquello que se narra es autobiográfico:

LUCAS (*Caminando por el campo. Off.*): Y halleme de nuevo mal trecho, sin vestido y sin amo, como corresponde a todo enamorado a la fuerza de los caminos y de la libertad. Pero alargué el paso y resucité la esperanza [cap. I].

LUCAS (*Le hace unas venias al duque y se despide. Off.*): Me lo medité bien, aunque con prisas, y me separé cortésmente del coche de su alteza con lo cual entendió que declinaba su generosa oferta. Y me alejé de aquella ciudad, entregándome de nuevo a mi ventura o a mi desventura, pues tengo aprendido que el hombre no debe buscar el placer si este debe tener como camino el sufrimiento [cap. II].

Hasta ahora los ejemplos expuestos carecen de un narratario claro e identificable. Y la información sustraída de los capítulos no nos permite establecer una estructura marco fija sin que esta se desmorone por falta de verosimilitud. Parece que, en principio, es Lucas Trapaza el que toma las riendas de la narración al fagocitar a ese catedrático ampuloso encargado de contextualizar el serial:

Y así, señores, os decía que a cualquier lugar que la voluntad del Rey paraba para entablar con parientes lejanos o cercanos el diálogo de la pólvora o de la retórica diplomática, llegaban el pícaro y sus tripas para entablar el diálogo del hambre. En cualquier lugar hubieseis podido encontrarnos a ellas y a mí, por ejemplo, en Italia.

Ese «señores» es un guiño falseado al *tú* picaresco, a ese «ami lecteur» del *Gil Blas*¹³¹, a ese «lampión o barbado lector» del *Estebanillo*¹³², o a ese «curioso lector» del *Guzmán*¹³³, o también, a los terceros en discordias epistolares del *Buscón* (más una formulación hueca que un *tú* real) o del *Caballero de la Tranca*:

¹³¹ Alain-René Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, París, Garnier, 1920, t. 1., p. XVII.

¹³² Anónimo, *La vida y hechos...*, op. cit., p. 144.

¹³³ M. Alemán, *Guzmán...*, op. cit., p. 125.

De mi ociosidad, por haber mejorado de posada, á sus muchas ocupaciones de vuestra merced encamino estos ringlones; [...] entreténgase con ellos, riéndose á veces, y á veces admirándose de los trabajos que pasé desde la azarosa entrada que tuve en la casa de la señora Polonia¹³⁴.

Sería este «señores», pues, el espectador o espectadores a quienes Lucas Trapaza dirige conscientemente las aventuras de su vida —unas aventuras fictivas como luego veremos—, una suerte de narratario indeterminado que se reactualiza con cada visionado del serial.

Sin embargo, esto no siempre ocurre así, puesto que en otras ocasiones el narratario de las itinerancias de Lucas Trapaza se especifica claramente, e incluso actúa como personaje nuclear en algunos momentos de la trama. Ejemplos de narratarios dentro de la diégesis se hacen patentes en el capítulo VI, donde a través de una epístola Lucas Trapaza solicita un empleo a Nicanor Soplete, y en donde además le relata la aventura de la vieja Polonia, «caso» central del episodio en cuestión. Para ello, la trama comienza de la siguiente manera:

LUCAS (*Lucas escribiendo una carta. Off.*): Pese a las muchas ocupaciones de vuesa merced, le encamino estos renglones para rogarle me encuentre acomodo en alguna casa de bien en el trabajo que fuere. Pasándole a contar el motivo por el que me encuentro sin casa, sin comidas, ni medios con los que procurarme ni una triste hogaza de pan negro. Muchas han sido las desventuras que me han acaecido a lo largo de mi azarosa vida y de algunas tiene conocimiento vuesa merced, pero de todas necesito yo descanso, y más que de ninguna de esta última. El caso es tan notable que quien no ha pasado por él tendralo por fruto de la fantasía. La culpable de todo es una mujer que según dicen tiene la

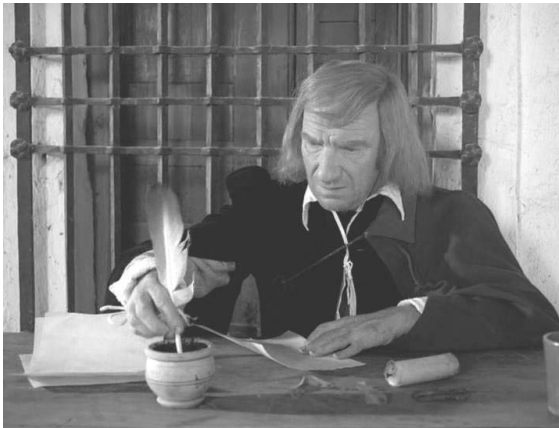
¹³⁴ Anónimo, *Las aventuras...*, *op. cit.*, p. 9.

increíble edad (*Aparece Nicanor Soplete leyendo la carta.*) de ciento y cuarenta años, en opinión de los más ancianos de la comarca es hija de padre catalán y madre vizcaína.

Y se cierra con la corporeización de Nicanor Soplete leyendo dicha epístola y riéndose a carcajadas (*fot. 44*):

LUCAS (*Off.*): Todas estas fatigas y estos sobresaltos (*Aparece Nicanor Soplete leyendo la carta y riéndose con su contenido.*) son los que me fuerza a solicitar de vuestra generosidad una ocupación tranquila en esa villa y corte. Confío pues en la magnanimidad de que siempre habéis dado pruebas y os encomiendo mi vida. Os besa las manos vuestro rendido siervo Lucas Trapaza.

Este capítulo posee otra particularidad visual de corte sociológica: por segunda vez, no solo se muestran las bambalinas de la escritura, entre las que performativamente Lucas redacta el contenido de la carta, rodeado del instrumental de época (pluma, cuartillas, tinteros, etc.), y nervioso por la posibilidad de que la vieja Polonia los encuentre en la posada en la que se ocultan (*fot. 39*), sino que en un rápido montaje se escenifican los vericuetos del servicio postal de la época, desde que Alonsillo busca una “agencia de correos” (*fot. 40*), entrega la carta redactada por Lucas (*fot. 41*) y paga el porte del servicio (*fot. 42*), hasta que el personal traslada la carta en carreta a su destinatario (*fots. 43-44*).



fot. 39



fot. 40



fot. 41

fot. 42



fot. 43



fot. 44

Otro narratario explícito es el Hermano Lego. Pero en este caso Fernán-Gómez no estructura este personaje como receptor epistolar, sino como oyente directo de las aventuras de Lucas Trapaza. Basado en el *Marcos* (aunque también parece haber visos

de *El donado hablador* de Jerónimo de Alcalá)¹³⁵, este personaje menor, sin aparente centralidad narrativa, irá *in crescendo* hasta llegar a tomarle, para sorpresa del espectador, el relevo a Lucas Trapaza. Como sucedía en la novela de Espinel, el pícaro fernangomeciano cuenta sus peripecias desde la edad adulta (que no desde la atalaya moralista guzmaniana), iniciándolas *in medias res*, para luego, en los últimos capítulos del serial o en los primeros descansos del texto literario, introducir un mediador con el que dialogar otros episodios de su vida. No obstante, Lucas nunca llega a remontarse a sus orígenes y cuando lo hace es solo de pasada y con la intención de borrar sus huellas, de despistar a los que le rodean (y al espectador), de desdibujarse como personaje. A diferencia del *Marcos*, donde se crea más bien «la ilusión del relato hablado», pues el papel que cumple su interlocutor, el ermitaño conocido suyo de la Ermita del Ángel de la Guarda, «es simplemente el de crear un fondo ambiental grato, en que la autobiografía toma el carácter de reminiscencia y de reflexión compartida con un

¹³⁵ El poso que deja el texto de Jerónimo de Alcalá en *El pícaro* no tiene que ver tanto con Lucas, como con el Hermano Lego. El pícaro fernangomeciano, como ya hemos venido vislumbrando, no es un donado hablador, no cansa por su locuacidad moralizadora, ni por su palabrería crítica; el pícaro de Jerónimo de Alcalá «justamente ha sido siempre un charlatán desenfrenado, a tuerto y a derecho [...], y la verborrea y el gusto por la prédica que exhibe cuando narrador le habían costado más de un mal trago cuando protagonista», F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 144. Se trata más bien de un pícaro derrotado, enfermo, que, pinchado por la curiosidad del Hermano Lego —entiéndase también aquí ‘lego’ por persona poco versada en los vericuetos de una vida en la que Lucas podría ser licenciado con todos los honores—, narra a cambio de cobijo, algo de comida y algo de vino, algunos de los últimos episodios de su dilatada biografía picaresca. En puridad, Lucas estaría en el polo opuesto de la conversación gratuita, del *horror vacui* de la palabra, porque su conversación es más una necesidad material, que una motivación espiritual. Es cierto «que hay similitudes entre el Alonso y la novela de Espinel, aunque no se dan con tanta fuerza en el aspecto estructural, sino en el nivel de los personajes protagónicos. La mayor coincidencia estructural entre ambas se refiere a la presentación de un narrador (Alonso; Marcos) que refiere su pasado a otra persona (vicario / cura; ermitaño) que lo escucha pacientemente. [...] Cabe agregar que en la autobiografía de Marcos se inserta un episodio pseudo-dialógico; en el Alonso, en cambio, es la autobiografía la que se inserta en el marco de un diálogo», M. Donoso Rodríguez, «Estudio preliminar» a J. de Alcalá Yáñez y Rivera, *Alonso, mozo de muchos amos*, Madrid, Universidad de Navarra-Vervuet-Iberoamericana, 2005, pp. 88-89; y que esto bien pudiera habernos motivado a hallar aquellos elementos que nos hacen pensar en la utilización del *Alonso*, pero lo cierto es que parece ser así en lo concerniente a la configuración del Hermano Lego, un personaje más cercano al vicario con el que Alonso conversa (una estructura dialógica más afín al *Coloquio de los perros* de Cervantes que a la novela picaresca), que al ermitaño al que Marcos comienza a narrarle su vida. Es como si contextualmente Fernán-Gómez hubiese tomado la novela de Espinel para situar los últimos capítulos del serial, pero a su vez hubiese tenido también en mente al padre vicario o hermano lego de Jerónimo de Alcalá.

amigo, así como el de entretenimiento que alivia el tedio»¹³⁶, el Hermano Lego es el receptor activo, la correa de transmisión y el relevo de las historias de Lucas Trapaza.

En el capítulo IX aparece por vez primera este personaje, que ayuda, a las puertas de un convento, a los más desfavorecidos, ofreciéndoles un plato de sopa caliente. Ya aquí, y aunque exactamente no cumpla la función de narratario, se pone de manifiesto su carácter inquieto y su avidez por conocer el mundo fuera de las lindes del convento, aunque sea por boca de otros:

HERMANO: ¿De dónde venís ahora, amigo Lucas?

LUCAS: De todas partes, Hermano, como siempre.

HERMANO: ¿Vais hacia la corte?

LUCAS: Esa era mi intención, si las tripas y las piernas aguantan.

HERMANO: ¿Y no traéis nada que contar?

LUCAS: ¿Con este hambre, Hermano?

Pero será a partir del capítulo XII cuando cumpla explícitamente la función de narratario:

(En la puerta de una iglesia. Lucas, junto a otros pobres, esperando su ración de sopa.)

HERMANO: ¿Y estuvo vuesa merced mucho tiempo de ciego de romance?

LUCAS: Poco, Casilda se marchó con un tratante, y sin el cebo de la moza me era difícil desenvolverme.

HERMANO: ¿Y después?

LUCAS: ¡Uy, después! ¡Tantos caminos, tantas trochas!

HERMANO: ¿Ahora venís de la corte?

¹³⁶ M^a. S. Carrasco Urgoiti, «Introducción biográfica y crítica» a Vicente Espinel, *Vida..., op. cit.*, p. 31.

LUCAS (*Asintiendo.*): De la romería de Santiago el Verde. Allí siempre hay ocasión de un buen trabajo.

HERMANO: ¡Oh, la romería de Santiago el Verde, quién estuviera!

LUCAS: No tiene par en España.

(*Le pide más sopa con un gesto y el Hermano, mirando a su alrededor con impaciencia y con cierto recelo, le vierte otro cazo.*)

HERMANO: ¡Cuenta, cuenta!

LUCAS: Es la más alegre y bulliciosa, la única en que fraterniza la nobleza y el pueblo. (*A partir de aquí, la voz off de Lucas se solapa en un flashback que lo muestra a él en la Romería de Santiago el Verde.*) Allí van las más bellas damas a lucir los encantos que su natural recato les permite, pero realzados por la generosidad de sus maridos, padres o galanes. Mas no os engaños, este pecador, Hermano, anduvo más atento a los adornos y las bolsas de ellos que a la hermosura de ellas. Que la edad quita algunas hambres, pero no la de las tripas.

Un espectador atento también deducirá otra cosa interesante: el Hermano Lego no solo es el narratorio del presente capítulo, sino que también, al menos, lo ha sido del anterior; puesto que este parece ya conocer por boca de Lucas Trapaza el contenido del capítulo XI, aquel en el que Lucas había fingido ser un ciego cantante de romances y Casilda, su joven amor por aquel entonces, su vieja y estropeada acompañante: «¿Y estuvo vuesa merced mucho tiempo de ciego de romance?»

En el último capítulo de *El pícaro*, el Hermano Lego cobra especial importancia en el argumento. Lucas, visiblemente desmejorado, enfermo, empapado y tiritando, es acogido por el Hermano en su convento. Allí tendrá lugar, entre sorbos a una botella de tinto que lo amodorra y le baja el tembleque, la última historia de su itinerancia picaresca contada al Hermano, que lo zarandeará de vez en cuando para que prosiga y desperece la modorra (*fol. 45*). Al final, las fuerzas vencen a Lucas, que lo único que

desea es dormir o desfallecer tranquilo, lejos de un mundo cruel y despiadado que lo ha humillado y apaleado tanto¹³⁷. Y es justo aquí cuando una nueva sorpresa concluye la serie: a la mañana siguiente, por el resquicio de la puerta del convento, aparece el cuerpo diminuto y frágil del Hermano Lego, con un semblante prudente, pero con ojillos atrevidos y vivarachos, y con un atuendo desvencijado y harapiento, el de Lucas (fot. 46); tras decidirse, se lanza como un animalillo recién salido del cascarón a descubrir mundo, asiendo al fin de cuentas las riendas de unas trapisondas que tanto ha disfrutado —hemos disfrutado— en boca de Lucas. Por su simbolismo, es muy significativo ese caminito serpenteante que se descubre hacia el horizonte, un camino, el de la vida picaresca, por el que tantas veces Lucas ha transitado sin nada más al hombro que su desnuda supervivencia (fots. 47-48).



fot. 45

fot. 46

¹³⁷ Parece, en principio, que Lucas fallece en el catre tras contarle sus avatares al Hermano Lego; pero si leemos la reelaboración novelística de *Oro y hambre*, en el caso de que el destino del personaje sea el mismo, observamos que Fernán-Gómez solo deja descansar a su pícaro.



fot. 47

fot. 48

Dicho cierre deja desequilibrado el primer marco estructural de *El pícaro*, pues si bien al comienzo del capítulo I Lucas fagocitaba al catedrático de literatura para dirigirse directamente al espectador, ¿qué solución narrativa es esta que reconduce la enunciación de sus picardías desde los televidentes hacia un personaje intradieгético de la trama? Funcionalmente, parece que Fernán-Gómez se desentiende de la verosimilitud para probar una nueva estructura narrativa más emotiva y empática: de un marco irónico donde el *yo* de Lucas se dirigía al espectador para contarle sus trapisondas, para engañarlo con su ficción, pasa a una narración más convencional donde el personaje principal le relata intradieгéticamente a otro las aventuras de su vida. Y esto parece funcionarle, pues la crítica no se ha detenido a señalar tal incoherencia, ni al público pareció importarle lo más mínimo. Sin duda favoreció la serialidad en sí, puesto que pasaron más de tres meses entre el juego constructivo del capítulo I y el final del capítulo XIII. Hay que tener en cuenta que nada queda en el serial que haga recordar al espectador esa valentía metaficcional, quedando disipada totalmente tras esos tres minutos en los que el pícaro fagocita al catedrático de literatura, o en los que el catedrático muta de mariposa académica a oruga hambrienta y trotacaminos (*fots. 66-69*). No obstante, algo de conciencia de error habría en Fernán-Gómez, teniendo en cuenta que este desnivel será “corregido” más de dos décadas después en su novela *Oro*

y hambre. En ella se prescinde de la metamorfosis primera en la que Lucas tomaba las riendas para deleitar a los espectadores con sus andanzas en mor de la convención narratológica segunda. Lo que leemos (o hubiéramos visto en todos los capítulos de *El pícaro*) es el fruto retrospectivo de lo que Lucas le ha venido contando —y poniendo por escrito— al Hermano Lego:

A lo que iba, lo que en realidad quería decir para justificarme ante ti, carísimo lector, es que no partió de mí la idea de narrar ni a viva voz ni por escrito mis aventuras o desventuras, que no habría llegado a tanto mi vanidad, sino que fue idea de este entrañable amigo y en tantas ocasiones protector, el humildísimo hermano Blas.

Él me dijo un día [...] que pusiera por escrito mis andanzas, que él no sólo me daría papel y plumas y tinta en cantidad suficiente, sino que me acogería en su celda en la que llevaba a cabo el trabajo sin que los frailes se enterasen o les pareciese mal en caso de saberlo. Y no sólo eso, sino que tenía un pariente impresor a quien no había vuelto a ver desde la infancia que podría imprimir mi escrito, pues otros de índole parecida circulaban ya y con buena aceptación por parte de quienes los leían o escuchaban su lectura. [...]

Era el minuto del alba. Comenzaba a lucir la débil luz de la mañana. [...] Tenía un ojo cerrado y el otro entornado y así conseguí ver que el hermano Blas, con muchísimo sigilo, se vestía mis destrozadas ropas. Luego recogía todos los papeles que yo había ido escribiendo en mis últimas visitas y se los colocaba bajo el brazo. Después, con paso de duende, iba hacia la puerta, salía de la celda, cerraba la puerta sin hacer el menor ruido. [...] Este es el motivo de que a la primera edición de *Oro y hambre* le falten los folios finales¹³⁸.

Otras veces la voz *off* es utilizada por los personajes secundarios, invirtiendo en *El pícaro* el eje normal de este recurso, donde Lucas Trapaza suele ser el narrador, y los

¹³⁸ F. Fernán-Gómez, *Oro y hambre...*, *op. cit.*, pp. 18-19 y 104.

demás, narratarios eventuales o fijos. En estos casos, es Lucas el que funciona como narratario y los demás como narradores. Normalmente, son breves retrospectivas que dan contundencia a la dimensión de estos personajes, aunque otras veces tienen mayor peso en el tronco general del capítulo. Ejemplo del primer caso es el del capítulo V, donde Isabel la Toledana le narra a Lucas cómo consiguió hacerse pasar por una mujer íntegra y santa. Conviene hacer notar que la narración de Isabel pasa a voz *off* en el momento que en el plano visual se efectúa una analepsis, para dar luego entrada al usual formato narrativo cinematográfico, es decir, una cámara externa —la cuarta pared— que recoge, enmarcando en planos y secuencias, lo que está ocurriendo (*fots. 49-50*):

(Casa de Isabel la Toledana.)

LUCAS: ¿Y tu fama de santa, cómo la lograste?

ISABEL: Apurada me vi, pero salí del mal paso. Llevábamos ya algunas semanas viviendo de las limosnas que pedíamos para los pobres de las cárceles.

(Visualización de Isabel y Manuela en la puerta de una Iglesia.)

ISABEL Y MANUELA (*Pidiendo limosna.*): ¡Loado sea el santísimo sacramento! ¡Loado sea el santísimo sacramento!

ISABEL (*De nuevo voz off, pero con la secuencia de la puerta de la Iglesia solapada.*): Hacíamos esto con tanto arte, mezclando la tentación con la modestia y el arrepentimiento, que en pocos días nos alzamos con las voluntades de todas las gentes de la ciudad, así la ilustre como la plebeya, pero acertó a llegar un noble forastero.



fot. 49

fot. 50

Caso similar al anterior, en el que Lucas Trapaza funciona como espectador de lo narrado, aunque con mayor peso en el tronco del capítulo, es aquel en el que Alonsillo le narra a Lucas su infancia en el patio de Monipodio, y cómo a partir de ahí deciden ir a probar suerte en el hampa sevillana (*fots. 51-54*):

ALONSO (*Off.*): Estas y otras gentilezas fueron a no dudar las que me inclinaron desde muy pequeño a aborrecer aquella vida. Y lanzarme a los caminos para variar la fortuna, a lo que me ayudó el que mi padre desapareciese en galeras y mi madre ascendiese hecha humo ayudada por el santo tribunal, ya que lo de alcahueta resultó calumnia, pues en verdad era bruja. Cuando ya estaban todos, que se acercaban a veinte los días de menos, aparecía Monipodio.

(*Flashback. Visualización del patio de Monipodio.*)

MONIPODIO: ¿Quién hay leído?

BACHILLER (*Leyendo.*): Memoria de las cuchilladas que han de darse esta semana. La primera al mercader de la encrucijada. Valen cincuenta escudos, están recibidos veinte a cuenta.

[...]

ALONSO (*Voz off.*): En esas disposiciones solían ocupar la primera hora de asamblea y pasaban luego a las pequeñas venganzas con que satisfacían agravios comunes (*De nuevo*

al escenario presente donde Alonsillo sigue contándole a Lucas su experiencia en el patio de Monipodio.) para acabar con las tretas y añagazas con que solía prestar ayuda a los necesitados de ella.



fot. 51



fot. 52



fot. 53



fot. 54

En otras ocasiones, la voz *off* es empleada no como acompañamiento de un escenario retrospectivo, sino de uno prospectivo. Este es el caso del capítulo XII, en el que mientras Lucas les informa a Alonsillo y a don Ramiro de Tapias, un aristócrata con ánimos de hacer dinero fácil, cómo preparar la triquiñuela al mercader judío, se van solapando en un *flashforward* las secuencias visuales correspondientes a su narración (*fots. 55-59*):

LUCAS (*Off.*): En cuanto me hayas traído los moldes de cera de las llaves, yo me prevendré de otras, y en estando listas, preciso un traje para mí que esté de buen ver. [...] Con él me presentaréis a un buen sastre que me haga dos o tres [trajes] más (*Flashforward de Lucas probándose trajes en la sastrería.*). Al sastre le explicaréis que soy un rico hombre burgalés que estoy de paso en la corte y que aún no ha llegado mi equipaje. Mis dineros, le diréis, ha de entregármelos el mercader, y así él también irá al final interesado por nuestro negocio. (*Flashforward; Lucas atravesando la plaza camino de la tienda del mercader.*) Buscaremos además un pícaro que me sirva de lacayo. Y hecho esto, habrá llegado el momento en que yo, convertido en un hacendado, me dirija a la tienda del mercader.



fot. 55



fot. 56



fot. 57



fot. 58

fot. 59

Otras veces, Fernán-Gómez realiza un desplazamiento original e inteligente de la voz *off*, dislocando el curso narratológico usual de la serie. Esto sucede al comienzo del capítulo XI, en el que el espectador sigue confiado en su función de narratario extradiegético de la voz *off* del pícaro. Sin embargo, segundos después se percata de que las palabras en *off* no están dirigidas a él, sino a un personaje perteneciente a la diégesis: la joven Casilda. Esto se consigue gracias a un recurso muy fructífero para el medio

cinematográfico: el fuera de campo¹³⁹. Al comienzo de la secuencia el espectador se enfrenta a un paisaje con personajes ausentes, y con él el sonido de la voz de Lucas. Educado en los episodios anteriores, el espectador, intuitivamente, confía en que aquello que está presenciando se trata de una nueva retrospectiva de Lucas, es decir, de una nueva itinerancia autobiográfica. Sin embargo, cuando la cámara enmarca a Lucas y luego a Casilda, resolvemos el truco narrativo del director: la voz *off* no era tal o en todo caso esta no indicaba una analepsis, sino un diálogo fuera de campo entre Lucas y Casilda:

(Secuencia otoñal de hojas caídas y álamos desnudos.)

LUCAS (*Fuera de campo.*): Razono yo que el viejo que entra en amores con mujer joven ve menguar sus energías, ve menguar sus caudales, ve menguar su paciencia, y lo único que ve crecer son sus cuernos. Y razono también que los viejos, cada día que pasa comen menos, por la caída de los dientes y la mala disposición de los jugos. Y al ser la necesidad de alimentos lo que mantiene a los hombres esclavos, los viejos son cada día más libres, mas al unirse con mujer joven lo que las tripas de él no reclaman, lo reclaman las de ellas, y el viejo vuelve a caer en esclavitud. Amén de que si vinieran hijos de tan desigual unión, ¿habría de encontrarse con fuerzas el insensato amante para defenderlos y educarlos?

CASILDA: Razonando como razones, no se me alcanza por qué llevamos un años juntos vadeando caminos.

¹³⁹ El fuera de campo es aquel espacio no visible en el encuadre de la cámara. Es decir, es aquel espacio no presente en el marco focal de la lente, pero que el espectador, basándose en la información de lo que ve, intuye.



fot. 60



fot. 61



fot. 62

Centrándonos en la configuración del personaje principal de *El pícaro*, Lucas Trapaza, observamos que esta responde a una serie de situaciones particulares y vivenciales de Fernán-Gómez. No hay que olvidar que el director madrileño se inicia en el mundo cinematográfico a través de la actuación, y que es este oficio el que le proporciona una sólida carrera y un holgado sustento. No es de extrañar, pues, que sus primeros impulsos creativos en relación con *El pícaro* estuviesen ligados a la posible potencialidad interpretativa de los textos literarios. Su deseo de encontrar personajes

que pudiese lucir en escena es lo que mueve al actor a releer un género que tanto había disfrutado en años anteriores¹⁴⁰, aunque desde el primer momento se percató de dos cuestiones que serían esenciales en la construcción de Lucas Trapaza:

Hace muchos años, allá por los 50, deseoso de hallar personajes adecuados a mis condiciones de actor, pensé en incorporar la figura de uno de nuestros pícaros de los siglos de oro. ¿Cuál de ellos? El más conocido, y por lo tanto el que podía considerarse más comercial de antemano, era un niño, Lazarillo, y yo andaba ya por la treintena. Releí algunos de aquellos libros, *Guzmán de Alfarache*, *El buscón*, *Rinconete y Cortadillo*, *El diablo cojuelo*, y leí por primera vez otros cuantos. Llegué a la conclusión de que lo mejor sería utilizar los que podían ser rasgos comunes a todos o casi todos los pícaros y prescindir de los rasgos que los diferenciaban. Así podría hacerse una especie de selección —no atendiendo exclusivamente a la calidad literaria, sino a mi gusto personal y a mis limitaciones de actor— de episodios picarescos y atribuirlos todos en el guion a un personaje que no fuera ninguno de los ya conocidos, pero que reuniera las características genéricas de los pícaros¹⁴¹.

Era evidente que, a excepción de Marcos de Obregón y el Caballero de la Tranca, por su edad no podía encarnar a pícaros jovencuelos sin que el espectador lo hubiese rechazado. Además, cuando se rodó *El pícaro*, contaba ya el actor con unos cincuenta y cuatro años. Sin embargo, lejos de ser un hándicap, esto supuso un reto creativo para Fernán-Gómez, que desde el principio comienza a construir un personaje caníbal.

¹⁴⁰ En más de una ocasión, Fernán-Gómez lo había puesto ya de manifiesto: «Yo mismo en mis primeros tiempos de director me dejé llevar por esta tendencia al elegir para adaptarla al cine la novela de Fernández Flórez *El malvado Carabel*. Quiero con esto decir que, pareciéndome muy buena la novela y con posibilidades de dar pie a una excelente película, a mí me atraía, más que el tema, el argumento, el desarrollo o la literatura, el personaje que podía interpretar», F. Fernán-Gómez, *Desde la última fila...*, *op. cit.*, 1995, p. 129.

¹⁴¹ *Ibidem*.

En estrecha relación con su edad, Fernán-Gómez había sufrido una metamorfosis progresiva en su caracterización actoral hacia los años sesenta que le condujo a interpretar personajes muy diferentes a los de su filmografía anterior. F. Llinás señala al respecto de esta transformación tipológica que

[esto] no solo se debe a la huella del tiempo sobre el observador de unos personajes mediocres, entrañables y odiosos a la vez, sino también a la huella del tiempo sobre el actor. Porque han pasado muchas cosas, ha corrido mucho celuloide y el galán cómico, el perdedor de tantas películas, ha dado paso al perdedor maduro, desde el momento en que, sobre todo a partir de *El espíritu de la colmena* y *El amor del capitán Brando*, el actor Fernán-Gómez ha compuesto la otra cara de aquel galán cómico, más reflexiva, más amarga¹⁴².

Esta relación entre el actor-autor y el personaje se refuerza aún más si cabe por la obstinación de Fernán-Gómez por personajes antiheroicos y marginados. Él mismo lo confiesa en una entrevista a B. Aranguren:

desde un punto de vista social, me atraen, es verdad, estos seres marginados, quizás por haberme criado más bien en la calle que en un mundo de familia y también, supongo, por pertenecer a una profesión como la de cómico, profesión históricamente marginada¹⁴³.

Pícaros, marginados y cómicos habían pululado por su vida y profesión de forma asidua, y esto se nota en sus creaciones. De ahí que la relación entre el protagonista central de *El pícaro* y otros personajes suyos —ya sean creaciones propias, adaptaciones o interpretaciones— sea estrechísima. Ya no solo entre Lucas Trapaza y

¹⁴² J. Angulo y F. Llinás (eds.), *Fernando...*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴³ B. Aranguren, «Fernando Fernán-Gómez, un tímido con muchas tablas», *Deia Cultura*, Filmoteca Española, 1985, cit. por J. L. Castro de Paz, *Fernando...*, *op. cit.*, p. 289.

su interpretación y adaptación más cercana, *Juan Soldado*, sino también entre los personajes principales de sus grandes títulos dirigidos: *Mambrú se fue a la guerra* (1986), *El viaje a ninguna parte* (1986), *El mar y el tiempo* (1989); interpretados: *El espíritu de la colmena* (1973), *El amor del capitán Brando* (1974), *Stico* (1985), *Los zancos* (1984); y también entre los personajes de sus creaciones teatrales o novelísticas: *La coartada* (1985), *Los domingos, bacanal* (1987), *El viaje a ninguna parte* (1985). Es, pues, el microuniverso fernangomeciano un escenario particular, único, que se retroalimenta en su visión existencialista del mundo, su pesimismo y su escepticismo biológico, y del que pugnan por ver la luz personajes «amargados, derrotados pero no siempre vencidos, golpeados por la vida, incómodos en la sociedad y encaminados a la (auto)destrucción»¹⁴⁴.

Estos personajes son además entidades complejas y ambivalentes, equilibristas torpes y desmaquillados que saltan sin red de un lado a otro del trapecio. Él mismo reconocía que siempre, en sus direcciones, adaptaciones y creaciones, andaba tras la pista de personajes que no fuesen rectilíneos, a pesar de que esto perjudicaba la recepción de sus obras:

No como reproche, sino como intento de justificación al fracaso de algunas películas dirigidas por mí, entre ellas las más logradas, se ha dicho que en tales películas no se diferenciaban bien los malos de los buenos, que los personajes suelen estar vistos con cariño pero desde fuera, con frialdad, que la pretendida ambigüedad desorienta al espectador, que no acierta a saber con cuál de los personajes que aparecen en la película puede identificarse; y que, por una u otra razón, los sucesos que se muestran son

¹⁴⁴ J. Angulo y F. Llinás (eds.), *Fernando...*, *op. cit.*, p. 68.

desagradables o inoportunos para el momento en que se produce la película, y faltan elementos que halaguen y gratifiquen al espectador¹⁴⁵.

Y es que el mejor cine de Fernán-Gómez se aleja del espectador más comercial, que normalmente busca personajes maniqueos o anclados en los estereotipos¹⁴⁶. Lucas Trapaza y sus mejores personajes son, según la distinción de E. M. Forster (*flat / round*), entidades esféricas o redondas¹⁴⁷, es decir, aquellos personajes alejados de una simplificación plana y definidos por un conjunto complejo de rasgos que los hace imprevisibles.

En Lucas Trapaza esta complejidad y ambivalencia se multiplica por dos: el *ser-hacer común* y el *ser-hacer individual*. En el *ser-hacer común* de Lucas Trapaza confluyen las características necesarias de la identidad literaria del pícaro: el protagonismo en la diégesis, el antiheroísmo, la marginación social, el autobiografismo y su visión unilateral, la itinerancia, el servicio a diversos amos o la sucesión episódica. Y en él recaen estos rasgos generales por una sencilla razón: su *ser común* (identidad, rasgos físicos, carácter, etc.) y su *hacer común* (su conducta y su relación con otros personajes) no solo funcionan como un *uno* aislado, sino como una entidad

¹⁴⁵ F. Fernán-Gómez, *Desde la última fila...*, *op. cit.*, 1995, p. 137.

¹⁴⁶ En realidad, Fernán-Gómez nunca perdió el horizonte del público, porque sabía que sin este el cine caía en saco roto. Una filosofía creativa de cal y de arena es lo que define gran parte de su producción filmica, pues casi siempre tuvo presente tanto su impulso creativo, su libertad como artista, su compromiso con el arte y su concepción artístico-pegadógica, como el contexto óptimo para que estos rindiesen de la forma más efectiva: «He procurado hacer siempre un cine en el que yo pudiera ser sincero, aunque en una manera un tanto limitada; pero deseando siempre que con esta sinceridad mía pudiera gustarle al gran público, sin traicionarme a mí y hasta cierto punto halagándole a él», en E. Brasó, *Fernando...*, *op. cit.*, s. p.; «Sabido es que más que a nosotros, gente del espectáculo, teatro, cine, radio o televisión, corresponde a los poderes públicos, por medio de las escuelas, institutos, universidades, elevar la cultura de los ciudadanos y depurar su gusto; mas las cadenas de televisión, dueñas hoy de imágenes y palabras, por propia estimación de sus rectores, pueden contribuir a estos propósitos sin que ello signifique dejar de atender a la diversión del público mayoritario, pero sin caer, como muy bien ha dicho en Los Ángeles José Luis Garci, refiriéndose al cine, en “sustituir las palabras por los números”. Es legítimo en un alto o bajo empleado el deseo de aumentar el índice de audiencia, de competir con las demás empresas, pero tal deseo no justifica el envilecimiento», F. Fernán-Gómez y F. Nieva, *Aventura de la palabra en el siglo XX. Discurso leído el día 30 de enero de 2000, en su recepción pública por el Excmo. Sr. Don Fernando Fernán-Gómez y contestación del Excmo. Sr. Don Francisco Nieva*, Madrid, RAE, 2000, p. 35.

¹⁴⁷ E. M. Foster, *Aspect of the Novel*, London, E. Arnold, 1963.

fagocitadora, una suerte de hiperónimo de los marginados y desheredados, *el pícaro*. En él desembocan Estebanillo González, Gil Blas, Montúfar, Guzmán, Pablos, Cortado, Marcos de Obregón, don Beltrán, etc., y, por extensión, cualquier pícaro. De ahí que cuando se le pregunta por los oficios que ha realizado en su vida, Lucas Trapaza suelte una retahíla de ellos:

CAPITÁN: [...] ¿Ha desempeñado vuesa merced algún oficio?

LUCAS: Mozo de plata, alguacil, peregrino, buhonero, vendedor de agua ardiente, peón de albañil, mozo de cuerdas, pastor de cabras...

CAPITÁN: ¡Bien, bien..!

LUCAS: aguador, tratante...

CAPITÁN: ¿Y no habrá vuesa merced por casualidad...

LUCAS: rezador de moras, casamentero...

CAPITÁN: ... pícaro de cocina?

LUCAS: mondonguero, bufón, marmitón y barrendero [cap. I].

Algo parecido le ocurre a la hora de dar cuenta de su lugar de nacimiento:

ALONSO: [...] ¿vuesa merced, dónde ha nacido?

LUCAS: ¿Yo? ¿Pues no me lo oísteis decir repetidas veces?

ALONSO: Repetidas veces y nunca repetido, que siempre lo contáis distinto. En Génova dijo vuesa merced ser descendiente de un mercader afincado en Madrid, a los pocos meses confesó ser hijo de una cómica italiana, le he conocido hasta ahora piamontés, flamenco, castellano, valenciano, vizcaíno, hijo de mercader, de artista, de escribano, de soldado, incluso recuerdo que en Aviñón se declaró bisnieto de un camarlengo.

LUCAS: Todo eso son patrañas, invenciones del momento por la pereza de recordar. Pero la sinceridad de tu afecto y la constancia de tu compañía bien merecen un esfuerzo de

memoria. Poco sé de la fecha de mi nacimiento, pero sobre el lugar no tengo dudas. Nací en pleno Ampurdán [cap. IV].

En su *ser-hacer común* también está muy presente uno de los motores principales de la picaresca: el hambre. Lo que impulsa el desarrollo argumental de la serie es la necesidad del pícaro de satisfacer su hambre o, en sentido más amplio, la lucha del protagonista por superar sus adversas condiciones de vida¹⁴⁸. Este *leitmotiv* suele abrir casi todos los capítulos:

LUCAS (*Off.*): Muchas eran allí las posibilidades de holgarse, pero el *hambre* es capaz de amargar el más dulce de los placeres, que a ella no hay quien la disfrace. Por más que repartía mi vista alrededor no alcanzaba medio alguno de acallarla [cap. II].

Lo singular del tratamiento del hambre en el serial es cuando esta se personifica (o más bien se animaliza), llegando incluso a mantener a través del ruido de tripas cuasi diálogos con el protagonista:

¹⁴⁸ Esta cantinela sobre el hambre es una denuncia a las injusticias estructurales desgraciadamente solidificadas en la sociedad áurea española. En el contexto de la censura, en una España de miseria e injusticias, Fernán-Gómez prefiere no explicitar lo obvio, cosa que sí hace en *Oro y hambre*, como vemos en la siguiente denuncia de Lucas Maraña: «Hambre. Tienen hambre. Todos tienen hambre. Incluso muchos que, por vergüenza, no vienen a la sopa boba, también tienen hambre. Son los hambrientos vergonzantes. Hay familias enteras de hambrientos vergonzantes, pueblos enteros, comarcas enteras. En estas Españas, dueñas del mundo por voluntad de Dios, según dicen muchos, también por voluntad de Dios tienen hambre los hombres y los animales: los perros —que viven de las sobras, sobras que no existen—, y las acémilas y los caballos de los hidalgos, y las vacas. Hambre. Todos los reinos tienen hambre y se hubieran comido los codos del mapa, los Finisterre, Tarifa, Palos, la Nao, Creus, si esos codos fueran comestibles. Pero no; no es verdad. Te he mentido, desocupado lector, valiéndome de tu ausencia. Ahora caigo en la cuenta. Perdóname, me he dejado arrastrar por el hábito de mentir, lección primera de la picardía. Las Españas enteras, los reinos enteros no tienen hambre. Una parte enorme, enorme de las Españas, de sus reinos, incluso españoles que están lejos de ella tienen hambre, hambre, ¡hambre! Es verdad. Creyente soy y confío en la gracia divina y espero que llegue un tiempo bendito en que esta injusticia o mal azar lo remedie el adelanto de las ciencias y la buena voluntad de los cristianos, pero en estos tiempos que me ha tocado vivir, una parte enorme de las Españas tienen hambre y otra parte pequeña, pequeñita de las Españas, no la tiene», F. Fernán-Gómez, *Oro y hambre...*, *op. cit.*, pp. 14-15.

LUCAS (*Con borborigmos.*): ¡*Chisst!*, o mucho más lejos, incluso en Flandes o en Alemania, que pronto se confundió el mapa del imperio con el mapa de la picardía. (*De nuevo le suenan las tripas.*) Ya, ya sé que hace dos días y dos noches que no os doy nada, mas para qué creéis que explico estas cosas, sino para ver si saco unos dineros, vamos a la posada y os calmo [cap. I].

Fernán-Gómez consigue así rebajar el nivel de abstracción del vocablo *hambre*, construyendo un personaje más —las tripas— con voz propia —sus borborigmos—. Esta dualidad de Lucas y sus tripas, cuya función es la de motorizar las trapisondas del protagonista, se da también en otros personajes de la serie. Justo al comienzo del capítulo IV, Lucas y Alonsillo intentan descifrar qué quieren decir sus respectivos borborigmos:

ALONSO (*Con la cabeza puesta en la barriga de Lucas. Borborigmos en las tripas de Lucas. Comen cada uno una tajada de sandía.*): ¿Y qué cree vuesa merced que dicen ahora?

LUCAS: Bien claro está, me agradecen las sopas de ajo de anteanoche.

ALONSO: Yo más bien diría que se lamentan del tiempo transcurrido. Desde el primer plato de anteayer hasta el postre de hoy.

LUCAS: Son mis tripas, Alonso, no las tuyas. No es extraño que las comprendas mal. ¿A las tuyas las oyes?

ALONSO: A veces, pero suenan menos que las de la vuesa merced.

LUCAS: Será porque tienen menos años de hambre. Las mías empezaron a conocerla nueve meses antes de yo nacer. ¿Tú, cuando eras niño, recuerdas haber comido?

ALONSO: Digo yo que lo haría, porque si no me habría desarrollado.

En ocasiones, son las tripas las que establecen diálogos entre ellas o incluso reflejan la belleza o fealdad exterior de su portador por el sonido de sus borborismos:

(Borborismos en las tripas de ambos. Casilda apoya su oreja en la barriga de Lucas.)

LUCAS: ¿Las entiendes Casilda?

CASILDA: No acierto.

LUCAS: Hablan entre ellas. Las tuyas tienen más bella voz que las mías.

CASILDA: Más fina, pero se quejan de lo mismo [cap. XI].

Esta sintonía irónica, este runrún continuo de tripas que acompaña a los pícaros de la serie, consigue un doble efecto en el espectador. Por un lado, al caricaturizar algo tan terrible como el hambre se produce una comicidad sombría, una comicidad matizada por un humor negro cargado además de una crítica mordaz. Y por otro lado, el hecho de que Fernán-Gómez haga que Lucas Trapaza roce el absurdo y el patetismo con este tipo de diálogos produce en el espectador una suerte de paternal empatía con un personaje del que intuimos al comenzar el visionado de la serie y constatamos a lo largo de ella que desde su más tierna infancia ha estado acompañado de sus borborismos, cuyos sonidos ya le son familiares, y peor aún: tristes compañeros de sus itinerancias. Es en el fondo una lucha por la supervivencia, la más primitiva de las luchas, que lo conduce al fatal sino de los pícaros: el sufrimiento, el fracaso, la miseria, la injusticia y la humillación.

Lucas Trapaza es el perfecto arquetipo del perdedor. Es raro que algunos de sus embelecios terminen favorables para él aun cuando en los textos de partida las mismas astucias acaben bien para sus protagonistas. Es como si Fernán-Gómez se ensañara con su personaje, virando acciones con desenlaces más o menos felices hacia desenlaces humillantes y degradantes para el protagonista. En cierto modo, si leemos lo que

Fernán-Gómez dejó escrito acerca del género picaresco, esto ya pudo estar presente en la mente del autor desde el mismo instante de la gestación de *El pícaro*:

La picaresca no es una suma de picardías acertadas, sino, por el contrario, una serie de picardías frustradas. En casi toda la novela picaresca, el que acaba siendo engañado y picardeado, es el propio pícaro y eso es lo que recogí en la serie¹⁴⁹.

Un ejemplo de esto se encuentra en el capítulo II, en el que Lucas, tras haber sido engañado por Delfina —una promiscua tabernera de la que él se había enamorado— y uno de sus amantes, que huyen dejándolo sin un maravedí de los ganados en las fiestas de carnaval gracias a su mojiganga, tiene que dar cuenta de la pecunia —ya recién robada— a los demás actores y músicos:

LUCAS (*Off*): De nada me valió correr, pues tan maltrecho estaba que mis piernas no obedecieron la orden de mi deseo y aquellos vengativos músicos pronto me dieron caza. Si no fuera porque hace ya muchos años que se viene oyendo, hoy podría haberse inventado para mí aquello de «Tras cornudo, apaleado».

Este desenlace negativo se ve acrecentado apenas unos segundos después, cuando tras contarle a un Gran Duque el porqué de sus magulladuras y de su dolorosa cojera, este, entre carcajadas, le otorga el puesto de bufón en su corte siempre que cumpla su insensible condición:

GRAN DUQUE: Me siento inclinado a otorgarte la plaza de bufón que solicitas y te prometo que serás bien recompensado. Pero antes de aceptar medítalo bien, has de

¹⁴⁹ J. Angulo y F. Llinás (eds.), *Fernando...*, *op. cit.*, p. 68.

prometerme que tus desdichas serán constantes, pues en verdad te digo que nunca conocí desdicha que me hicieran reír tanto como las tuyas. (*Carcajadas.*)¹⁵⁰

Este menoscabo público es constante, y tiene uno de sus puntos más álgidos hacia el final de la serie. En él, Lucas es contratado para simular un casamiento con la hija boba de un marqués madrileño. En principio, su función es la de acudir allí y hacerle creer que él es su futuro marido. Sin embargo, la intención del marqués no es la de complacer a su hija boba, sino la de humillar al pícaro lelo que ha aceptado tal proposición. Es así como Lucas, centro del denigrante deleite, será insultado, burlado, empujado, desnudado, golpeado, etc. Quizás lo más triste de la situación es cuando Lucas llega a la fiesta ajeno a lo que le ocurrirá luego y se encuentra con Alonsillo, el joven pícaro al que durante la serie había estado adiestrando:

ALONSO: ¡Pero, Lucas! ¿Cómo se ha aprestado a esto vuesa merced?

LUCAS: ¿Y a qué no me he prestado?

ALONSO: Yo suelo venir a estas fiestas de falsas bodas, porque me trae el conde de Cuña, que es muy amigo, y porque en ellas hay siempre motivos de regocijos. Pero es siempre a costa del pícaro contratado. Me duele que hoy lo sea vuesa merced. El regocijo mayor empieza a última hora cuando el falso novio está borracho y estas gentes emplean la imaginación que no han usado en su vida para burlarse de él.

En su *ser-hacer individual*, es decir, aquellas singularidades que hacen de Lucas Trapaza algo más que una quimera o un *collage* de pícaros de la literatura del Siglo de

¹⁵⁰ Distanciándose de Estebanillo, por dignidad o por continuación lógica hacia otros vericuetos literarios, Lucas desdeña esa resignación al maltrato inherente a los bufones. Lucas reconsidera esa propuesta de venderse a postres de bofetadas; Estebanillo, en cambio, como otro Buster Keaton, se profesionaliza, poniendo al sádico servicio de terceros su integridad física, porque sabe que «el oficio del gracioso tiene del pan y del palo», Anónimo, *Vida y hechos...*, *op. cit.*, p. 356.

Oro, el protagonista de *El pícaro* se convierte en una creación propia que vehicula además la visión del mundo de su autor.

Ya hemos anotado que la humillación y la derrota, aunque sea cierto que también estén presentes en la picaresca literaria, en Lucas Trapaza tienen lugar con un ensañamiento consuetudinario. Es Lucas Trapaza un muñeco de trapo, una piñata sobre la que atizar frustraciones, descalabros y fracasos, de ahí que un cierto espíritu de pérdida, de melancolía y de resignación pulule por todos y cada uno de los capítulos. Sin embargo, a pesar de que las trapisondas tengan casi siempre un desenlace negativo para el pícaro, surge a veces del interior de Lucas un atisbo de ingenua esperanza únicamente posible en seres tan desfavorecidos. Y es justo ahí cuando el espectador sonrío tímidamente, aunque no sepa bien si por ver resurgir de las situaciones más patéticas al ave Fénix de Lucas o por reconocer en su torpe credulidad un nuevo traspiés, una nueva caída. El ánimo y el pesimismo van de la mano en situaciones como la del capítulo I, donde tras haber sido apaleado y haberse quedado sin amo, «alarga el paso y resucita la esperanza»; o como la del capítulo VIII, donde tras haber sido engañado con su propia triquiñuela y haber perdido los pocos maravedíes que tenía y el traje que vestía, rebosante de ilusión —quizás una conclusión de autocomplacencia— le dice a Alonsillo:

Sí, por cierto, ahora no nos queda sino tropezarnos con unos jugadores que conozcan la trampa y quieran emplearla contra nosotros, y como nosotros también la conocemos les pillamos confiados y en un santiamén les desplumamos. ¡Siempre se aprende algo, Alonsillo!

Otro de los rasgos del *ser-hacer individual* en Lucas Trapaza es su paternalismo con los más desfavorecidos, sobre todo con el joven Alonsillo, a pesar de que este, aprendiz

de barbero, le había desollado —y casi degollado— la cara en el capítulo III. Este paternalismo se hace presente casi desde el primer encuentro en los numerosos consejos que Lucas, desinteresado y cariñoso, le proporciona a Alonsillo:

LUCAS: Pues ahora escucha el consejo de un amigo y un padre, que sabe cómo andan las cosas por estos reinos. Quédate aquí de sollastre, en lo que yo siento mis reales en el puente [cap. VIII].

Es la pedagogía del viejo diablo, que con un largo camino ya andado conoce los entresijos y atajos del mundo, aunque, ciertamente, los consejos de Lucas sean a veces pocos apropiados o demasiado idealistas.

Tal como señaló J. Vigorra para la adaptación de *El pícaro* a las tablas, ambos, Lucas y Alonsillo, forman una peculiar pareja «pícaro-aprendiz, maestro-discípulo, idealista y zampabollos, que vienen a ser otro Quijote con otro Sancho»¹⁵¹.

Además, la pareja le sirve a Fernán-Gómez para repartir entre ambos aquellos aspectos que Lucas Trapaza, por su condición de *ser-hacer individual*, no puede fagocitar de los pícaros literarios. Debido a los rasgos físicos de Fernán-Gómez, no había otra opción que construir un pícaro maduro, curtido, desgastado y de mirada apagada y triste. Es por ello que Estebanillo González, acomodado por su padre como aprendiz de barbero en su primer oficio (caps. I y III), es absorbido por el personaje de Alonsillo, mientras que Lucas fagocita al «pobre que había llegado a pedirle una rapadura de limosna»¹⁵². En el capítulo VIII, en cambio, y exceptuando las escenas 1-6 y 18-21¹⁵³, lo que se produce es un reparto entre Lucas y Alonsillo de las acciones y

¹⁵¹ J. Vigorra, «Un pícaro quijotesco», *El Correo de Andalucía* (10/9/1992), cit. por C. Ros Berenguer, *Fernando...*, *op. cit.*, p. 496.

¹⁵² Anónimo, *La vida y hechos...*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵³ Como puede observarse en la segmentación comparativa de este capítulo (véase las pp. 207 y ss.), en estas escenas Lucas es el Guzmán, y Alonsillo, su criado Sayavedra.

oficio y de uno de los rasgos de la personalidad del Guzmán de Alfarache (L. II, caps. I y V). Para ello, Fernán-Gómez efectúa lo siguiente:

Personaje literario	Acciones y rasgos del personaje	Personajes televisivos														
Guzmán de Alfarache	<table border="0" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td style="font-size: 4em;">{</td> <td style="padding: 0 10px;">tahúr</td> <td style="font-size: 4em;">}</td> <td rowspan="2" style="padding-left: 20px;">Lucas Trapaza</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">triquiñuela con la copa de plata</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="font-size: 4em;">{</td> <td style="padding: 0 10px;">oficio de sollastre</td> <td style="font-size: 4em;">}</td> <td rowspan="2" style="padding-left: 20px;">Alonsillo</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">robo de la copa de plata y víveres</td> <td></td> </tr> </table>	{	tahúr	}	Lucas Trapaza		triquiñuela con la copa de plata		{	oficio de sollastre	}	Alonsillo		robo de la copa de plata y víveres		
{	tahúr	}	Lucas Trapaza													
	triquiñuela con la copa de plata															
{	oficio de sollastre	}	Alonsillo													
	robo de la copa de plata y víveres															

En Lucas, de carácter pendenciero y con más experiencia, confluye el vicio de apostar lo poco que tiene a juegos de cartas y la triquiñuela de la copa de plata. Y en Alonsillo, por su edad, el oficio de sollastre o pícaro de cocina, y el robo de la copa de plata y de los víveres de la despensa. La trama arranca con la pérdida de Lucas de los pocos maravedíes que ambos tenían ahorrado y con una deuda de varios días de cama y sustento en la venta donde se alojan. Para satisfacer sus deudas al ventero, Alonsillo no tiene más remedio que ingresar en la venta como sollastre, oficio realmente duro, pues, como Lucas se apresura a informarle:

tendrás que ayudar y servir para todo en la cocina y fuera de ella, pelarás las cebollas, fregarás los suelos, sacudirás las alfombras. [...] Trabajarás en la casa y en la calle, serás mozo para todo, y moza también si llega el caso, que no me extrañará si te veo a la hora de misa cubierto con tocas acompañando al ama. Barrerás, cocerás, pondrás la olla, guisarás, harás las camas y cobrarás, amén de un techo y un suelo, recuerdos a tus padres, pescozones, puñetazos y puntapiés, y a lo más, esa menestra sin verdura que ya has gustado.

Lucas, en cambio, inservible ya por su edad, es echado de la venta, viéndose obligado a realojarse bajo un puente. Pero los caminos de ambos no se verán separados, ya que Lucas, a escondidas, aconseja diariamente a Alonsillo qué es lo que debe hacer y cómo obrar para conseguir sacarle los víveres y objetos de valor al ventero:

LUCAS: Pero escucha, lo mismo que has sacado este cantero deberás ir sacando otras cosas. Mas no olvides que es mejor robar poco a poco y que no se advierta, que no mucho de una vez y acabar en galeras.

[...] debes también mirar si hay por allí objetos o viandas que puedan servirnos para hacer dineros, pero que su valor no sea grande y no te las lleves cuando las cojas, mejor escóndelas durante algún tiempo, cerca de donde estuvieran antes en un sitio que no esté demasiado oculto, pero siempre dentro de la cocina o de la despensa, cerca de las manos del ama. Obrando como te digo, si las echan de menos, al volverlas a encontrar pensarán que ha sido un descuido y no sospecharán de ti. Al contrario, cada vez te irán cobrando más confianza.

Las lecciones de sabia picardía las da Lucas y Alonsillo las pone en práctica. Es así como el joven pícaro le hurta a su ama una copa de plata y Lucas, para evitar llamar la atención con un objeto tan valioso, la remodela y la pule en una platería para luego revendérsela a su dueña, que compungida y temerosa de que su violento marido se enterase de la supuesta pérdida, se la compra a Lucas como si la copa fuese nueva. Como se observa, Fernán-Gómez elabora una pareja de pícaros catódicos que digiere perfectamente los rasgos y acciones del *ser-hacer individual* de los pícaros literarios en función del esquema maestro-aprendiz, idea-praxis, retirado-aspirante.

Ya sin que Alonsillo esté en escena, algo parecido ocurre en el capítulo XI, donde se produce una inversión poco usual en la serie debida al *ser-hacer individual* de Lucas.

En este capítulo tiene lugar el embeleco al joven estudiante don Diego de Pajares, que dejándose llevar por la vanidad y su poca experiencia y por la argucia de Lucas y el mesonero, gasta todos sus ahorros invitando a succulentos platos a los interesados pícaros. Esta es una de las pocas veces en que Lucas Trapaza fagocita a un personaje secundario del texto literario, y Diego de Pajares, personaje nuclear para el episodio en cuestión, aunque ausente en toda la serie, es el que absorbe a los principales Gil Blas y Marcos de Obregón, y al secundario Diego Coronel, personaje a quien don Pablos sirve de compañía durante sus estudios y pupilaje.

Este reparto de las funciones de los personajes tiene la clara intención de dar coherencia al capítulo televisivo. Y la razón se debe a dos factores: por un lado, es Lucas, en su *hacer individual*, el que casi siempre toma la iniciativa en las trapisondas, y esto en el texto literario se daba en unos personajes secundarios; y por otro, debido a uno de los rasgos de su *ser individual* (su edad y experiencia), Lucas no calzaba bien con la sencillez y el candor de un Diego Coronel o un Gil Blas recién salidos al mundo y recién tropezados con sus abusos y engaños.

Otra de las características del *ser-hacer individual* de Lucas Trapaza es su condición vehicular. Fernán-Gómez traza un puente entre la picaresca del Siglo de Oro y su actualidad a través de críticas veladas o vertidas directamente al espectador. Algo similar habrá de ocurrir décadas después en su adaptación teatral de la serie, en la que, como señala C. Ros Berenguer, el pícaro Lucas Maraña interrumpe la acción dirigiéndose directamente al público para increparle, hacerle partícipe de lo que allí se dramatiza e invitarle a reflexionar o bien a denunciar lo poco que en esencia ha cambiado la sociedad del s. XVI y la actual¹⁵⁴.

¹⁵⁴ C. Ros Berenguer, *Fernando...*, *op. cit.*, pp. 487-502.

Curiosamente, el propio Fernán-Gómez se mostraba contradictorio a la hora de afirmar que hubiese en *El pícaro* una intencionalidad crítica para con el agonizante régimen. Años antes, su mejor cine se había afiliado a esa corriente que acordó en llamarse Nuevo Cine Español, con filmes como *La vida por delante* (1958) o *El mundo sigue* (1963). Sobre estos, el director decía lo siguiente:

Yo quería hacer dentro del género de la comedia española que ya empezaba a hacerse entonces, una comedia española que tuviera un fondo crítico. En aquel momento, un fondo crítico respecto a la situación social y política que se estaba viviendo, que a mí me parecía muy injusta, pero había que encontrar una manera de que esto se pudiera hacer dentro del género de la comedia, que fuera agradable para el espectador, que el espectador casi no percibiera esta crítica y que también fuera aceptable por la censura¹⁵⁵.

Esta postura social, de oposición y compromiso, con la cual había afrontado *Juan Soldado*, se hermana con ese otro cine oblicuo (descendiente del Nuevo Cine Español) que se estaba produciendo en el tardorfranquismo, un cine de oposición para minorías —*La prima Angélica* (1973) de C. Saura, *El espíritu de la colmena* (1973) de V. Erice, o *Furtivos* (1975) de J. L. Borau— que comenzó a abrirse camino hacia un público cada vez más amplio que clamaba en el silencio oscuro de las salas aspiraciones de transformación y cambio¹⁵⁶.

Sin embargo, ha negado en varias ocasiones que con *El pícaro* hubiese querido deslizar oposición alguna o que se hubiese propuesto un paralelismo entre las injusticias del Siglo de Oro, ya sean políticas, sociales, burocráticas o militares, y aquellas que vivían los españoles a mediados de los setenta:

¹⁵⁵ E. Brasó, *Fernando...*, *op. cit.*, s. p.

¹⁵⁶ Hemos desarrollado con más detalle las características de este cine en el bloque dedicado a *Las pícaras*, véase las pp. 288 y ss.

Que aquello tuviera o no una similitud con la época actual no me preocupaba nada, aunque ocurre luego que la tiene porque yo creo que por desgracia la picaresca es una de las características españolas que no se han perdido. Y que no se han perdido, digo, para mal, porque una de las características principales del pícaro es que fracasa, que siempre fracasa. El pícaro no es un ser totalmente listo que triunfa en la vida, que se coloca gracias a un extraordinario ingenio que tiene. No es eso. Esto solo se da en una novela picaresca, me parece que en *Estebanillo González*, que al final de su vida sí ha triunfado. En lo demás, lo que intenta contar la novela picaresca es que el recurrir a estas constantes picardías de un ingenio pequeñísimo no conduce prácticamente a nada. Y esta tendencia, en el español actual, sigue existiendo, no se ha perdido. Lo mismo un ministro importantísimo, que incluso un obrero, creen que la mejor manera de medrar no es perfeccionar su trabajo, sino hacer una determinada picardía para cobrar más o para trabajar menos o para falsificar lo material. En esto creo que sí está permanente la vieja picaresca española. Pero no era en ninguna manera mi idea en poner esto en relieve¹⁵⁷.

Resulta descorazonadora y contradictoria esta apreciación tan simplista del género en boca de un autor que ha vertido en la ficción una comprensión tan humana como la que consigue con Lucas Trapaza, un anciano atizado desde la cuna por las terribles circunstancias, por el hambre, renegado por su pobreza y perseguido por la mala fortuna, y abocado a una realidad amargamente excluyente. Que exista, y no lo negamos, aunque generalizarlo sería erróneo, una idiosincrasia del trapicheo y de la trampa en la genética mediterránea, no implica que la organización social del Siglo de Oro y del Franquismo dejase de ser hirientemente injusta. La supervivencia del pícaro no es la trapisonda por la trapisonda, el mero deleite en el engaño, aunque también, y en esto la literatura tiene un peso más determinante que la vida, haya muchísimo de ello en el *Guzmán*, en el *Buscón* o en el *Estebanillo*. Y precisamente por eso, porque lo literario

¹⁵⁷ D. Galán, *Queridos cómicos*. Fernando Fernán-Gómez, RTVE, 1992.

se rebaja y el ingenio lingüístico pierde fuelle en *El pícaro*, la pericia en los engaños, ese escorzo forzado que busca vanagloriarse en un embeleco más cómico, más astuto, más con la mira puesta en superar a los precedentes —y en esto Quevedo y López de Úbeda son a mi juicio los que más han sacado punta al género, incluso más que el moralista Mateo Alemán—, posee una importancia menor en una adaptación que transforma lo que recoge en un amargo cuadro de descalabros y desamparos, con una filosofía más cercana a la empatía del escritor del *Lazarillo* o de Cervantes, que a la de los demás autores que adapta.

Por ello, y pese a desdecir al maestro, suscribo lo que generalmente ha venido señalando la crítica televisiva, bien aquella que exonera a los desprotegidos pícaros:

Pícaro ingenuo, Lucas Trapaza ha ido entendiendo a lo largo de su itinerario que su situación en la vida no es producto de una elección espontánea, sino consecuencia de una estructura social, “en la que habrían de pasar muchas tormentas y descalabros para que nos traten a todos igual”. Los pícaros no son realmente los lucas trapazas de turno, sino aquellos que, conociéndolos, los utilizan para picardías más altas y “honestas”¹⁵⁸;

o bien aquella que sitúa el serial dentro de una valiente corriente contestataria que empleó la televisión y el cine como arma para levantar conciencias o para, bajo el amparo de los textos áureos, establecer conexiones veladas con la realidad circundante de los españoles de aquel periodo:

Fernán-Gómez se sirvió de un programa destinado a la divulgación cultural y al entretenimiento, que partía de los textos de autores clásicos y, por ello, libres de toda sospecha, para pergeñar un discurso acerado y lleno de intención, muy sutil en su

¹⁵⁸ D. Galán, «*El pícaro*», *Triunfo*, n.º. 647 (22/02/1975), p. 52.

planteamiento, ya que se servía de la palabra de los clásicos para señalar los costurones de la retórica oficial del franquismo, bastante deshilachada a esas alturas ante los inquietantes tiempos abiertos por la desaparición de Carrero Blanco a finales de 1973. *El Pícaro* vino a constituir, junto a una serie anterior, *Los Libros*, y ciertos episodios de *Cuentos y Leyendas*, uno de los intentos más serios por hacer visibles los problemas de una España que la televisión se preocupaba por ocultar a los espectadores. Y de ahí surge una de las grandes paradojas de la televisión de ese período: que sólo se podía hablar de la realidad del presente por medio del pasado, utilizando un salvoconducto tan seguro como lo era la palabra de los clásicos. [...] Todo esto no podía pasar inadvertido a un espectador avisado cuando estaban todavía muy recientes algunos ejemplos de la picaresca nacional como el caso Matesa (al que habría de suceder más tarde el del aceite de Redondela), cuando se juzgaba y encarcelaba por delitos de opinión, o cuando un ejército, lleno de privilegios, y unos cuerpos de seguridad que practicaban la represión sistemática, velaban por el mantenimiento de la dictadura¹⁵⁹.

De hecho, este es, como se verá en la segunda parte de esta Tesis, uno de los puntos fuertes que diferencia a *El pícaro* de *Las pícaras*: seis medietrajos —entre los que hay que exceptuar el de Angelino Fons— sin atisbo alguno de denuncia y puramente hedonistas. Y los ejemplos, incluido claro está el subrepticio *Caballero de la Tranca* tratado anteriormente, son varios. Sacamos a colación el del cardenal invitado a presenciar la comedia de *Los Benavides* de Lope de Vega en el capítulo I, quien deja de interesarse por lo que se representa para centrar su atención en su joven prima Eulalia, por la que pregunta a los que le rodean con mesurada lascivia. O aquellas críticas a los tercios de Flandes por su arbitrariedad desalmada en el capítulo III, un antibelicismo y un antimilitarismo imposibles años atrás, que beben directamente de la maestría irónica

¹⁵⁹ L. M. Fernández, «*El pícaro* (1974-1975)», *op. cit.*, pp. 324-326.



del *Estebanillo*. O los dardos envenenados a un sistema judicial que funcionaba solo a base de sobornos (cap. X); o el traslado quevediano de la miseria hipócrita de los hidalgos (cap. V), sufrientes de un honor con mal de trapos. L. M. Fernández lee inteligentemente uno de los momentos más esperpénticos del serial: aquel del capítulo XII donde un aristócrata se empeña en mostrarle a Lucas Trapaza la historia vacía y parasitaria de su “honorable” familia, señalándole los marcos huecos de unos tapices inexistentes que han sido empeñados para afrontar una deuda que crece y crece por el hecho caprichoso de mantener un estilo de vida caduco e improductivo que acabaría llevándose por delante a la aristocracia (*fots. 63-64*):

Aunque si hay un momento realmente brillante en la realización, capaz de desmentir el tópico de que en la televisión lo que mejor funciona es el primer plano, es aquel del capítulo duodécimo en el que el viejo marqués que vive encerrado en su palacio [...] un personaje esperpéntico que, como los de los inexistentes tapices, está condenado a desaparecer de la Historia, en consonancia con la difuminación de su presencia ante la vista del espectador televisivo. Quién sabe si metáfora de los estertores de un Régimen que iba a desaparecer poco después, pero excelente prueba en todo caso de lo que la televisión podía dar de sí, y de las disonancias y ruidos que los clásicos podían provocar en el discurso pedagógico oficial¹⁶⁰.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 328.



fot. 63

fot. 64



fot. 65

Justo al final del capítulo XII, en una denuncia similar a las lanzadas por el Lucas Maraña teatral, las cuales, desentendiéndose de las convenciones ficcionales, increpaban al público directamente, se observa en un primer plano cómo Lucas Trapaza (correa de transmisión de Fernán-Gómez) trasciende la diégesis en la que está inmerso para recordarles a sus coetáneos televidentes que «malos tiempos se avecinan para España, que hasta los nobles han entrado en la picardía» (*fot. 65*).

Lascivia en la alta curia eclesiástica, sadismo bélico, chaqueteros patrios, manchas al honor, hipocresía hidalga, denuncias a una aristocracia avariciosa, estéril y con injustas prerrogativas, que acumulaba delictivamente en perjuicio del bien común, hubieran sido censurados de no ser por esa coyuntura que vivió RTVE en los años setenta. Hay suficientes muestras de adaptaciones tergiversadas, maquilladas, trasquiladas o censuradas por el solo hecho de haberse aventurado a tratar ya veladamente, ya directamente, estos temas, peligrosos por su diáfana conexión con el franquismo. Lope sufrió un escrutinio enfermizo; el *Lazarillo* fue espuriamente invertido; y *El Quijote* fue asimilado. En 1947 Antonio Román rodó *Fuenteovejuna*. Pues bien, aun siendo este director un adalid del régimen —por esa época estrenó *Escuadrilla* (1941), *Boda en el infierno* (1942) o *Los últimos de Filipinas* (1945), y participó en el guion de *Raza* (1941) con el mismísimo Jaime de Andrade, *alter ego* de Francisco Franco—, tuvo que lidiar con una serie de inconvenientes causados por el espinoso espíritu de la comedia: la rebeldía del pueblo de Fuenteovejuna contra la opresión arbitraria del poder. Pero nada grave que no pudiese ser reconducido en sus detalles por una asesoría histórica y militar (el General de la División D. Luis Bermúdez de Castro), una asesoría religiosa (el Rev. Padre Antonio G. Figar) y una asesoría literaria (los escritores José María Pemán y F. Bonmatí de Codecido). Así se posibilitó —y se domó— un mensaje que, ahora sí, no dejaba resquicio alguno: los justos reyes Católicos eran los militares alzados, un *deus ex machina* que caía del cielo para arreglar el desorden provocado por los desmanes de la República, el único enemigo posible de los fuenteovejunenenses. Con el *Lazarillo* (1959) de C. Fernández Ardavín se procedió a una inversión estructural técnicamente admirable de la que nadie pareció percatarse, ni siquiera la democrática Europa al otorgarle el Oso de Oro en Berlín en 1960¹⁶¹. Como ha señalado N. Cruz-

¹⁶¹ E. Larraz entiende que este premio tuvo una motivación política: «Il n'est pas impossible que des

Cámara y G. Kaplan, este irreconocible Lazarillo transforma la anónima novela epistolar, anticlerical, con algo de cinismo y delatora de un mundo impostado e injusto, en una película confesional cuyo mensaje es la salvación espiritual gracias a la mediación de la Iglesia y el mantenimiento del orden gracias a la delación honrosa de los feligreses, de los patriotas y al brazo atento y recto de los secuaces de la justicia¹⁶². El caso del *Don Quijote de la Mancha* (1947) de Rafael Gil es similar: aprovechando el IV centenario del nacimiento de Cervantes, se hizo coincidir las celebraciones patrias tanto del 1 —nombramiento de Franco como Caudillo en Burgos— como del 12 de octubre —Fiesta de la Raza o de la Hispanidad—. En una muestra más de manipulación, se relee *El Quijote* desde una óptica falangista de limpieza, idealismo y cristiandad, asociándose además a Franco con el personaje inmortal de Cervantes. Tal como apunta Mañas Martínez, don Quijote «será el ideal del caballero cristiano símbolo del nuevo orden establecido en España»¹⁶³.

considérations politiques soient entrées en ligne de compte. Il était sans doute opportun d'accorder, à ce moment-là, une récompense internationale à l'Espagne qui semblait s'intégrer de plus en plus dans le monde dit "libre". Le dictateur, cette même année, vingt ans après la fin de la Guerre Civile, venait d'être adoubé par le Président américain Eisenhower qui s'était rendu en visite officielle à Madrid. Et il est indéniable que l'Espagne bougeait», «Le pícaro à l'écran, *Lazarillo de Tormes* (1959) de César Fernández Ardavín», *Filiations picaresques en Espagne et en Europe (XVIe-XXe siècle)*, 5-11 (2011) [Recurso en Red: <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/filiations/document.php?id=511>].

¹⁶² «La subversión del espíritu crítico característico del género picaresco que la película efectúa hace que Lázaro aparezca como un niño travieso, pero, en el fondo, inofensivo, cuyos problemas no tienen ninguna conexión con los conflictos de la sociedad en la que surge. [...] De esta manera, podemos decir que la destrucción de la perspectiva crítica del *Lazarillo* por parte de Fernández Ardavín tiene su paralelo en la negación por parte del poder franquista de todo elemento negativo en la sociedad que pudiese poner en duda la efectividad de su política. Para ello, la censura de prensa eliminó toda mención, entre otros muchos temas, de [crímenes, suicidios, rupturas, falta de comida y vivienda, elevados precios] y, en suma, toda indicación de la miseria de gran parte de la población. Del mismo modo, la película niega las lacras sociales del pasado: un pasado —el Siglo de Oro— venerado, además, por la ideología franquista, que se apoyó en él para alimentar la retórica triunfalista de la España imperial. Fernández Ardavín evoca así la función ideológica de la Inquisición de los siglos XV y XVI. El Santo Oficio se empeñó en crear una identidad de España que se basara en la uniformidad católica, y para ello desterró cualquier brote crítico o disidente. Ya hemos comentado la prohibición (levantada posteriormente y convertida en expurgación) impuesta sobre el *Lazarillo*, debido a que la obra se consideró [peligrosa para la fe y la moral]. Del mismo modo, Fernández Ardavín —un inquisidor metafórico— despojó a la novela de todos los elementos que amenazaran la identificación de España con la fe católica, identificación que el franquismo erigió como el pilar de la "auténtica" identidad nacional», N. Cruz-Cámara y G. B. Kaplan, «Una revisitación franquista del *Lazarillo de Tormes*», en N. Mínguez Arranz, *Literatura española y cine*, Madrid, 2002, pp. 41-42.

¹⁶³ M^a del M. Mañas Martínez, «*Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil: una adaptación literaria del cine español en las conmemoraciones cervantinas de 1947», *Anales cervantinos*, n^o 38, 2006, p. 75.

Pero la fagocitación de Lucas Trapaza no solo se produce con los pícaros literarios o la ideología contestataria del momento, pese a las afirmaciones de Fernán-Gómez, como hemos señalado, sino también, en una suerte de embeleco totalizador o de trapisonda metafictiva, con su propio creador.

Si atendemos a la definición que la RAE da del apellido de Lucas, constatamos que el significado del vocablo *trapaza* es ‘artificio engañoso e ilícito con que se perjudica y defrauda a alguien’. Es evidente que tal sustantivo calza a la perfección con las picardías de Lucas durante la serie. Ahora bien, ¿estos engaños y artificios descansan únicamente en la diégesis o van más allá de esta?

El pícaro comienza con un prólogo donde se explica el producto televisivo que el espectador va a visionar. En él, Fernán-Gómez, caracterizado como un catedrático de literatura, se dirige a los espectadores con un pomposo discurso acerca de qué es la picaresca, de las opiniones encontradas acerca del género y de su relación con la actualidad (*fol. 66*):

CATEDRÁTICO: ¿Qué es la picaresca? ¿Qué es un pícaro? Todos tenemos respuestas aproximadas para estas preguntas, pero muy pocos o ninguno acertaríamos con la que fue la verdadera vida de un pícaro en la España de los siglos imperiales. España de gloria y de batallas, de arte y poesía, de fervor y de furor religioso, España de persecuciones, de Inquisición, de vicio, de hambre, de miseria y de picardía. Debemos conformarnos con suponer, con intuir, con inventar. Iremos trazando así diversos cuadros de la vida picaresca tal como nos la han transmitido los ingenios de la época y que cada cual saque sus consecuencias. Pensará uno que esta costumbre de la picardía es una de las causas de la decadencia nacional y otro por el contrario que la decadencia nacional fue la causa primera de la picaresca. Quien dirá que por fortuna aquellos vicios se han superado y quien opinará que hoy se encuentran pícaros a la vuelta de cada esquina y en cada

peldaño de la escala social. Uno elogiará el fondo moralizador de todos estos rufianes, otro no verá en ese afán moralizante más que una nota de ironía o el propósito de cubrirse ante la censura oficial. Este salvará a los pícaros por su indudable alegría, por la ingenuidad latente en el fondo de todos sus engaños, por su amor al momento y a la libertad, y aquel les condenará por ser una rémora para el progreso y una de las mayores lacras de la sociedad. Nosotros no pretendemos juzgar, que es pecado ya señalado en los evangelios, ni arrimar el ascua a ninguna sardina propia o ajena. Intentamos simplemente, a falta de ingenio propio, ampararnos en el de aquellos poetas del siglo dorado para proporcionarles a ustedes unos ratos de esparcimiento. Y de paso, por medio de un trabajo más o menos digno, engrosar algo nuestra menguada bolsa. En el fondo una picardía como otra cualquiera. Estas y no otras razones son las que nos han movido a contarles a ustedes la vida y hazaña de Lucas Trapaza, un pícaro como otro cualquiera. Quizá imitando a sus cristianas majestades embarcábanse los pícaros en cualquier aventura sin pararse mucho a meditar qué destino aguardaba a sus amos y pudo encontrarse al pícaro ya criado, soldado o vagabundo, en la fluvial Sevilla, emporio entonces del comercio de Indias, en la industriosa y levantisca Barcelona (*Borborismo de tripas.*), o mucho más lejos, incluso en Flandes o en Alemania, que pronto se confundió el mapa del imperio con el mapa de la picardía. (*Dirigiéndose a sus tripas.*) Ya, ya sé que hace dos días y dos noches que no os doy nada, mas para qué creéis que explico estas cosas, sino para ver si saco unos dineros, vamos a la posada y os calmo. (*Volviéndose de nuevo a la cuarta pared y continuando con la pose intelectual anterior.*) Y así señores os decía que a cualquier lugar que la voluntad del Rey para entablar con parientes lejanos o cercanos el diálogo de la pólvora o de la retórica diplomática, llegaban el pícaro y sus tripas para entablar el diálogo del hambre. En cualquier lugar hubieseis podido encontrarnos a ellas y a mí, por ejemplo, (*Tapándose los ojos con una mano y con la otra señalando un lugar en el mapa*] en Italia.

Pasados unos cuantos segundos del discurso, el espectador observa una transformación progresiva en el atuendo, el aspecto y el lenguaje del catedrático, que da lugar a la aparición andrajosa y desaliñada del pícaro (*fots. 66-69*).

Es justamente aquí cuando se produce la apropiación completa del catedrático por parte de Lucas Trapaza, tomando a partir ahora las riendas del prólogo y del fluir de la serie:

Intentamos simplemente, a falta de ingenio propio, ampararnos en el de aquellos poetas del siglo dorado para proporcionarles a ustedes unos ratos de esparcimiento. Y de paso, por medio de un trabajo más o menos digno, engrosar algo nuestra menguada bolsa. En el fondo una picardía como otra cualquiera. Estas y no otras razones son las que nos han movido a contarles a ustedes la vida y hazaña de Lucas Trapaza, un pícaro como otro cualquiera.

Téngase en cuenta que tras esta transformación la voz *off* será la encargada de recordarnos esa convención autobiográfica tan característica del género picaresco. Desde este momento, Lucas nos introduce, nos describe y nos comenta cada uno de los capítulos, sin llegar a atiborrar al espectador con su cantilena, pero dejando claro que aquello que visionamos es su vida, son sus aventuras, porque Lucas es quien ha suplantado, fagocitándolo, al prologuista del serial.

En la época, estas entradillas académicas fueron tan usuales que, como se queja hiperbólicamente J. M^a. Rodríguez Méndez, no hubo «película, obra de teatro, reportaje [o] programa musical», que no estuviese

precedido del consiguiente rollo de turno que sirve como presentación [...]. Vamos, quiero decir que son ustedes, además de redichos, prologueros hasta el colmo y que

muchas veces podrían ahorrarse los prologuitos, por una razón muy sencilla, y es a saber, que casi nadie los escucha a ustedes¹⁶⁴.

Y más si cabe en televisión, donde aparte de informar y entretener, la “pobre” cargaba con la responsabilidad de culturizar a los españoles, divulgando para ello las obras más importantes de nuestra literatura, pero también a veces de la literatura universal, para lo cual *Estudio 1* fue un gran aliado con puestas en escenas (también muchas de ellas con prólogos explicativos) de Shakespeare, Molière, Ibsen, Chéjov, Pirandello o Eurípides.

¿Fue Fernán-Gómez obligado a colocar ese *introito* pedagógico? Posiblemente, pues la estructura general de *El pícaro*, como antes hemos explicado, se resiente con este marco que nada añade a la trama y descoloca cualquier intención de armar las piezas. El armazón narratológico no tiene sentido alguno o al menos titubea entre dos opciones: 1) Según la información inicial, Lucas dirige a los espectadores su vida. 2) Según la información de los últimos capítulos, Lucas no dirige a los espectadores su vida, sino a un narratario situado en su mismo nivel diegético: el Hermano Lego.

Fuera o no obligado, lo que se hace patente es la voluntad de parodiar este manido recurso. Meses antes, la serie *Los libros*, como bien ha estudiado L. M. Fernández¹⁶⁵, había dado muestras de ese estilo pedagógico. Por norma, un presentador perteneciente a la RAE le otorgaba el sello de institucionalidad y rigor que se le exigía a la televisión. Durante varios minutos, Alonso Zamora Vicente, Guillermo Díaz-Plaja o Luis Rosales presentaban *La Fontana de Oro*, *El licenciado Vidriera*, *La Celestina*, *Un hombre contra el sol*, *Martín Fierro*, *Fray Gerundio de Campazas*, *El obispo leproso*, etc., leyendo académicamente sus notas como si aquello fuera una clase magistral de

¹⁶⁴ *Carta abierta a televisión española*, Madrid, Ediciones 99, 1973, p. 52.

¹⁶⁵ «Clásicos y modernos...», *op. cit.*, pp. 127-129.

universidad. De todo esto Fernán-Gómez se vengó (en el caso de que fuese obligado a introducir este recurso), o se mofó (en el caso de que lo introdujese *motu proprio*), con ese ingenio irónico que lo caracterizaba: en un guiño que el azar haría proléptico, pues en el año 2000 tomaría él posesión del sillón B, se hizo pasar por académico versado en la materia, imitando la dicción, la estructura del discurso, los gestos, las gruesas gafas de miope y el atuendo de Rosales, Díaz-Plaja o Zamora Vicente (*fots. 70-71*). Si bien nunca perdió ese espíritu generacional que obligaba a los creadores televisivos a presentarse ante la sociedad como una suerte de policía cultural;

Sabido es que más que a nosotros, gente del espectáculo, teatro, cine, radio o televisión, corresponde a los poderes públicos, por medio de las escuelas, institutos, universidades, elevar la cultura de los ciudadanos y depurar su gusto; mas las cadenas de televisión, dueñas hoy de imágenes y palabras, por propia estimación de sus rectores, pueden contribuir a estos propósitos sin que ello signifique dejar de atender a la diversión del público mayoritario¹⁶⁶.

parecía crisperle ese esnobismo logocéntrico que por inercia social y academicista desestimaba la televisión o en todo caso solo veía su redención en un solo hecho, el de instruir, tutorizándolos, a los “pobres lelos” que pegaban sus narices a un televisor y no a un libro: «Yo oigo a muchos compañeros míos, estoy harto de oírlo, que les gusta más el teatro que el cine, que la radio, y más que el doblaje, más que la tele, pero yo creo que es mentira»¹⁶⁷.

¹⁶⁶ F. Fernán-Gómez y F. Nieva, *Aventura de la palabra...*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁷ E. Brasó, *Fernando...*, *op. cit.* Fernán-Gómez era un gran aficionado a la televisión, como lo demuestra también esta declaración: «Paso muy agradables horas ante el televisor. No estoy de acuerdo con la opinión, tan divulgada por la prensa escrita, de que toda televisión es mala», *Desde la última fila...*, *op. cit.*, p. 242.

La televisión no tiene por qué enseñar nada, o al menos no tiene por qué estar obligada a tal ni en los programas de puro divertimento, ni tampoco en las adaptaciones. Por suerte, pensadores como Hans Magnus Enzensberger han empezado a defender sin arredrarse una televisión que sea vacío, que sea pura voluntad de desconexión, que sea pura luz¹⁶⁸. En *El pícaro* no se singulariza tanto esta postura, evidentemente. Sin caer en radicalismos, es honrosamente una adaptación que pretende ser crisol de la picaresca, sustantivar en imágenes lo que nos legaron aquellos escritores que tanto amaba Fernán-Gómez. En su norte estaba también lo pedagógico, el homenaje, la crítica social, aunque también ese placer lúdico de jugar con las piezas y la satisfacción de edificar una nueva (tele)novela picaresca sin que su filosofía de pastiche llegase a notarse demasiado. Ante todo, Fernán-Gómez es un cómico que ama reírse de su oficio mostrando sus miserias, sus pocas aunque inmensas alegrías. Por eso no le importa contradecirse, porque solo aquellos que lo conocen saben que su vida es siempre oficio. Ese es el *leitmotiv* de su periplo: oro y hambre. Fernán-Gómez realizó *El pícaro* por devoción literaria a la prosa áurea, pero también por necesidad económica, tal como ocurrió con otros muchos profesionales del cine que se apegaron a la televisión para seguir trabajando. Que fuese obligado a ceder en algunas cosas, no impidió que, aun perjudicando esto al resultado final, consiguiese rodar un serial encomiable. Sabía que, como le había ocurrido a aquellos pícaros con los que tanto se identificaba, su oficio era hacer reír o embaucar con ficciones al primero que se encontrase. Por eso no duda en mimetizarse —cosa que no hubiera hecho ni Quevedo, ni Mateo Alemán, ni Salas Barbadillo— con Lucas Trapaza. Por época, a él le ha tocado ser un emisario cultural, pero por oficio, ha sentido la imperiosa necesidad de distanciarse de ese reduccionismo. De ahí que aparezca parodiándose y, segundos seguidos, siendo deglutido por Lucas Trapaza. Ha preferido

¹⁶⁸ «El vacío perfecto. El medio de comunicación “cero” o por qué no tiene sentido atacar a la televisión», *¡Castigados sin tele! La televisión, definitivamente, es un cuento*, Barcelona, Fnac, 2005, pp. 147-160.

ceder la palabra, la imagen y las acciones a su personaje, mostrando así un serial que es un artificio engañoso en sí mismo. ¿Y qué ficción no lo es?

El pícaro es una trapisonda televisiva de Trapaza-Fernán-Gómez, quien en última instancia trasciende la diégesis para negociar un pacto con los espectadores, pues a estos les hace ver que ellos son realmente los engañados, y que aparte de proporcionarles unos «ratos de esparcimiento», el oficio obliga a «engrosar algo la menguada bolsa». «En el fondo, una picardía como otra cualquiera».



fot. 66



fot. 67



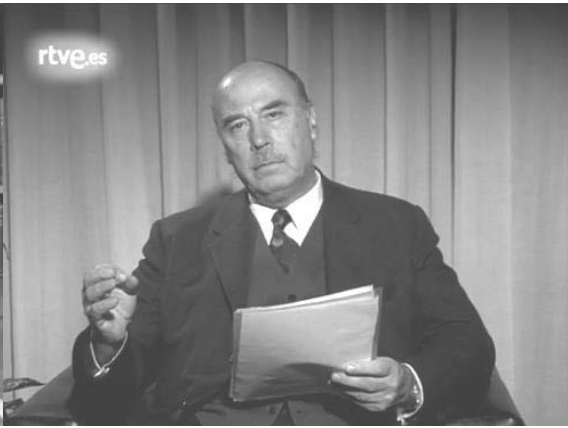
fot. 68



fot. 69



fot. 70



fot. 71

4. SEGMENTACIONES COMPARATIVAS

A continuación pasamos al análisis técnico de las escenas filmicas de *El pícaro* y sus correspondientes fragmentos literarios. El análisis lo hemos subdivido en trece capítulos, respetando la estructura que finalmente se emitió en TVE.

CAPÍTULO I. LUCAS DESEA UN TRAJE Y UN AMO Y ENCUENTRA LAS DOS COSAS

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ¹⁶⁹
<p>(1) Interior, dentro de un despacho del siglo XX. Un catedrático universitario, trajeado y con gafas de pasta, explica a la cámara los significados de <i>pícaro</i> y del género picaresco. «¿Qué es la picaresca? ¿Qué es un pícaro? Todos tenemos respuestas aproximadas para estas preguntas, pero muy pocos o ninguno acertaríamos con la que fue la verdadera vida de un pícaro en la España de los siglos imperiales. España de gloria y de batallas, de arte y poesía, de fervor y de furor religioso, España de persecuciones, de Inquisición, de vicio, de hambre, de miseria y de picardía. Debemos conformarnos con suponer, con intuir, con inventar. Iremos trazando así diversos cuadros de la vida picaresca tal como nos la han transmitido los ingenios de la época y que cada cual saque sus consecuencias...»</p> <p>Tras un fundido encadenado, el catedrático aparece sin gafas y sin corbata. Continúa su discurso: «y aquel les condenará por ser una rémora para el progreso y una de las mayores lacras de la sociedad. Nosotros no pretendemos juzgar, que es pecado ya señalado en los evangelios, ni arrimar el ascua a ninguna sardina propia o ajena».</p> <p>Tras otro nuevo fundido encadenado, el catedrático aparece con la indumentaria característica de un personaje histórico del Siglo de Oro. Continúa su discurso: «Intentamos simplemente, a falta de ingenio propio, ampararnos en el de aquellos poetas del siglo dorado para proporcionarles a ustedes unos ratos de esparcimiento. Y de paso, por medio de un trabajo más o menos digno, engrosar algo nuestra menguada bolsa».</p> <p>Tras un último fundido, la metamorfosis se completa. El catedrático es ya un pobre pícaro del Siglo de Oro,</p>	<p>Ø</p>

¹⁶⁹ El texto empleado en este capítulo es el *Estebanillo*.

<p>andrajoso, desmelenado. Es Lucas Trapaza. Continúa su discurso: «En el fondo una picardía como otra cualquiera. Estas y no otras razones son las que nos han movido a contarles a ustedes la vida y hazañas de Lucas Trapaza, un pícaro como otro cualquiera. Quizá imitando a sus cristianas majestades embarcábanse los pícaros en cualquier aventura sin pararse mucho a meditar qué destino aguardaba a sus amos y pudo encontrarse al pícaro ya criado, soldado o vagabundo, en la fluvial Sevilla, emporio entonces del comercio de Indias, en la industriosa y levantisca Barcelona, o mucho más lejos, incluso en Flandes o en Alemania, que pronto se confundió el mapa del imperio con el mapa de la picardía».</p> <p>Se oyen borborismos. Lucas intenta hacer entrar en razón a sus tripas: «Ya, ya sé que hace dos días y dos noches que no os doy nada, mas para qué creéis que explico estas cosas, sino para ver si saco unos dineros, vamos a la posada y os calmo».</p> <p>Vuelve a su explicación: «Y así señores os decía que a cualquier lugar que la voluntad del Rey para entablar con parientes lejanos o cercanos el diálogo de la pólvora o de la retórica diplomática, llegaban el pícaro y sus tripas para entablar el diálogo del hambre. En cualquier lugar hubieseis podido encontrarnos a ellas y a mí, por ejemplo, en Italia».</p> <p>(2) En una concurrida plaza en Italia. Lucas Trapaza pasea por los puestos de un mercado itinerante. Al ver uno de chacinas, se le agua la boca. <i>Voz off</i> de Lucas: «Que un pícaro sin amo es medio pícaro, sírvale de buena o mala fe o sin fe ninguna, es cosa sabida. Sabida también por mis tripas, que después de la pérdida del último no hacían sino lamentarse de ello». Conversa con los borborismos de sus tripas. Se marcha de la plaza.</p> <p>(3) Interior de un mesón, el Frango d'oro. Un conde felicita al mesero, Fabio, por las deliciosas codornices que ha comido. Al marcharse, se cruza con Lucas, que saluda a Fabio pidiéndole «un buen guisado regado con un gran frasco de vino».</p> <p>Tras un fundido, aparece Lucas comiendo en una mesa repleta de platos (carnes, guisos y frutas) y una botella de vino. El mesero no le quita ojo. Cuando desaparece, Lucas aprovecha para huir con sigilo por la escalera que da a la calle. El posadero está escondido tras un barril y sale con un palo para reprimirle. Lucas huye¹⁷⁰.</p>	<p style="text-align: center;">Ø</p> <p><i>Estebanillo</i>, cap. II, pp. 184-186 Transformación</p>
--	---

¹⁷⁰ En el texto, *Estebanillo* recalca en la posada de un amigo de su compinche. A ambos les ha salido mal el robo de las pertenencias del amo de *Estebanillo*, quedándose «sin amo, sin dinero y sin haber cenado». Hambrientos, este otro pícaro le pide a *Estebanillo* que empeñe su ferreruero por una cena, pues «no me he de acostar yo haciendo cruces por sus ojos bellidos». Su peculiar forma de hablar le produce risa a *Estebanillo*, motivo por el que acabarán enfrentándose: «Fue tanta la risa que me dio el ver su modo de hablar y su crudeza, que le obligué a que pensase que hacía burla dél; por lo cual, dejando caer el ferreruero y habiéndome hecho Conde de Puño-en-rostro, arrancó de la tizona, quizá por haberle yo negado la colada, pero como no he sido nada lerdo ni perezoso en tales apreturas, tomé tierra del rey», Anónimo, *Vida y hechos de Estebanillo...*, *op. cit.*, pp. 184-186.

<p>Mientras huye a traviesa de la misma plaza anterior, la voz <i>off</i> de Lucas explica la situación: «Si necesario le es a un buen amo a un desheredado como yo, más necesario le es un buen traje, pues de tener yo una de los dos cosas ¿hubiérase ocultado el posadero desconfiado detrás aquel barril? ¡No, a fe mía!»</p> <p>Aparece un rótulo con el título del Capítulo I: <i>Lucas desea un traje y un amo y encuentra las dos cosas</i>.</p>	<p>Ø</p>
<p>(4) Interior del palacio señorial del cardenal Oria. Por casualidad, pues se había recostado en una puerta a reponerse de su huida, la puerta se abre y Lucas cae al interior. Un cocinero con voz aflautada le pregunta si tiene padre o amo o es aventurero. Lucas le narra sus raíces gallegas. El cocinero le pide que se quede a trabajar como pícaro de cocina. Al abrirle la puerta de la cocina, esta aparece en todo su esplendor: enorme, con varios marmitones en faena, llena de panes, vasijas de vino, ajos, carnes y calderos. Lucas se queda patidifuso¹⁷¹.</p>	<p>pp. 180 y 186 Compresión</p>
<p>(5) En la cocina. Lucas está desplumando un pavo. El cocinero se acerca y tras introducir un pavo ya limpio en el saco que Lucas tiene a sus pies, le dice en voz baja que lo revenda en el baratillo. Lucas se excusa diciéndole que lo tienen vigilado. El cocinero, para que no levantar sospecha, lo nombra «barrendero menor de la escalera de abajo». Lucas lanza majestuosamente el pavo que estaba cocinando a otra cocinera, que lo coge al vuelo.</p>	<p>p. 187</p>
<p>(6) Interior del palacio. Lucas barre las escaleras. Sin pretenderlo, barre el polvo hacia la cara de un dramaturgo, que en ese instante subía cargado de pergaminos. Al verlo, le pide que alce los brazos y grite <i>¡Mueran los moros!</i> «Espléndido —le dice exultante el comediante—, su eminencia romperá a aplaudir. ¿Es vuesa merced hombre de leer?» Lucas, ingeniosamente, le responde que sí, siempre y cuando le ofrezcan media libra de pasas y dos naranjas al día. El comediante le entrega el manuscrito de <i>Los Benavides</i>: «estúdielo vuesa merced para la representación con la que se conmemora los años de su eminencia el cardenal».</p>	<p>pp. 187-188</p>
<p>(7) En la cocina. Lucas y el dramaturgo, junto al personal de la casa señorial, ensayan un fragmento de <i>Los Benavides</i>. Lucas se muestra torpe y desmemoriado, por lo que pide pasas para remediarlo; y los demás figurantes, olvidadizos.</p>	<p>p. 188 Desarrollo</p>

¹⁷¹ En dos amos se funde este encuentro. Del primero, un secretario de doña Juana de Austria, Fernán-Gómez emplea solo las supuestas raíces gallegas de Estebanillo: «díjele que le serviría con mucho gusto, [...] y negándole el tener padre ni ser medio romano, me vendí por gallego». Del segundo, todo lo demás: «entrándome en casa del Cardenal de Oria [...] hallé a la entrada de la del palacio al cocinero mayor o de servilleta o manteles de Su Eminencia, que se llamaba maestre Diego [...]. Quiso ser curioso y saber de dónde era, y cómo me llamaba, y si tenía padre o amo, o si era venturero. Satisficele a sus preguntas, y recibíome por su pícaro de cocina, que es punto menos que mochillero y punto más que mandil», *Ibidem*, pp. 180 y 186.

<p>El dramaturgo se toma el ensayo con excesivo empeño y grandilocuencia; los demás se ríen de los patosos movimientos de Lucas¹⁷².</p>	
<p>(8) Exterior, en el suntuoso jardín del palacio. Elegantes cortesanos, lujosamente vestidos y con movimientos protocolarios, charlan tranquilamente y pasean entre las fuentes, entre caminos ajardinados, entre las estatuas, entre los asientos dispuestos frente al escenario. Otros llegan en carretas y son recibidos por la guardia de la casa.</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(9) Interior, en la cocina. Los figurantes y actores se preparan para la función. Lucas se acomoda su nueva indumentaria frente a un espejo. Voz <i>off</i> de Lucas: «Pusiéronme un vestido de terciopelo bordado con muchos encajes y botones de oro y mangas de brocado, que fue lo mismo que ponerme alas para que volase y me fuese a buscar otros aires».</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(10) Exterior, de nuevo en el jardín. Llega el cardenal y todos lo saludan con genuflexiones y bailes de sombrero. El cardenal con su comitiva se acomoda en primera línea frente al escenario. El dramaturgo aparece en escena y recita una loa en octosílabos en «honor de su eminencia». Entre las bambalinas Lucas está tanteando un hueco o una puerta por donde huir. Al entrar el dramaturgo y preguntarle qué busca, Lucas le dice que el libreto, que no recuerda su frase. Mosqueado, el dramaturgo lo atiborra de pasas. Lucas sale a escena y declama su primera frase. Tras esta, consigue escabullirse al fin del escenario. Huye por la ventana. En el escenario, los actores y figurantes, que esperan la intervención de Lucas, no aciertan a reaccionar. El cocinero, que hace las veces de apuntador, repite una y otra vez la frase para que el desaparecido Lucas la recite: «¡Es hora de caminar! ¡Es hora de caminar!»</p>	<p>Ø</p> <p>p. 189-190</p>
<p>(11) Lucas corre dejando atrás el palacio. Voz <i>off</i>: «Yo iba caminando más de lo que requería la comedia. No por temor de los moros, sino por miedo de que me despojaran de mi preciado traje. Y allí, en el palacio del cardenal, mi antiguo amo, el cocinero apuntador repetía:</p>	<p>p. 190</p>
<p>(12) »”¡Es hora de caminar!””, repite el cocinero inútilmente a un lado del escenario. Sofocado, el dramaturgo sale a disculparse: «Debo anunciar a su eminencia que, con gran pesar y estupor, que el Rey de los cristianos ha desaparecido. Y con él el fastuoso traje de corte de terciopelo bordado con encajes de oro y botones de lo mismo, cuyo alquiler yo he abonado restándolo de mi escaso estipendio». El cardenal lo tranquiliza diciéndole que hizo bien «al huir</p>	<p>pp. 190-191</p>

¹⁷² Con apenas una frase, Fernán-Gómez monta una simpática escena sobre los ensayos de la comedia de Lope: «me hizo andar de allí adelante, mientras duraron los ensayos, todos los días, y estudiando todas las noches, mascando pasas y todas las mañanas atragantando cascacos de [n]aranjas y haciendo fregaciones de frente», *Ibidem*, p. 188.

<p>de los enemigos de la fe y no dar lugar a que le hicieran prisionero». Le pide que continúe él. Con el libreto en mano, el dramaturgo sigue interpretándola. Todos ríen. El cardenal, que ha dejado, como los demás, de interesarse por el dramaturgo, pregunta con mesurada lascivia por su prima Eulalia.</p>	<p>Ø</p>
<p>(13) Exterior. Lucas sigue huyendo. Voz <i>off</i>: «Y allanando escaleras y recorriendo calles salí de la ciudad y me embarqué en las galeras del gran duque de Toscana que estaban de partida para Mallorca».</p>	<p>p. 189</p>
<p>(14) En la galera. El capitán se congratula de tener un paje de alcurnia. Le pregunta a Lucas si ha desempeñado algún oficio. Este le suelta un retahíla de ellos: «Mozo de plata, alguacil, peregrino, buhonero, vendedor de agua ardiente, peón de albañil, mozo de cuerdas, pastor de cabras... aguador, tratante... rezador de moras, casamentero... mondonguero, bufón, marmitón y barrendero»¹⁷³. El capitán lo nombra marmitón. Lucas acepta con la condición de que nunca falten buenos sorbos de vino y malvasía para combatir los mareos. Con el vaivén de las olas, Lucas se marea. Voz <i>off</i>: «Estuve tres días mareado, tanto que al compás que daba sustento a los peces, ahorraba raciones de bizcochos a los bellacos de galera. Alenteme como pude, con animados sorbos de vino y tragos de malvasía». El capitán le ofrece sorbos de vino y Lucas lo bebe como puede¹⁷⁴. Tras los días de mareo, el capitán le da diez pesos para que,</p>	<p>Ø</p> <p>p. 167</p> <p>p. 163 Traslación de acción</p>

¹⁷³ Aunque hemos considerado el comienzo de esta escena como un añadido, también puede observarse en ella una transformación del encuentro de Estebanillo con un alférez del tercio de Sicilia: «Contentóle mi agudeza, y díjome que su oficio era vigilia de ayudante, y víspera de capitán, que si lo quería servir, sería uno de los de la primera plana, y que esguazaría a tutiplén». Tras este encuentro con el alférez, que Estebanillo malinterpreta —«pensando que la primera [plana] era ser de los Guzmanes de la primer hilera, y el esguazar darme algún poco de dinero, y el tutiplén a llegar con el tiempo a ser plenipotenciario»—, juntos embarcarán en un navío. Una vez allí, Estebanillo será nombrado marmitón: «Mi amo me mandó que tuviese cuidado de asistir al fogón y de aderezar la comida para nuestro rancho [...]. Y aunque me llegó al alma el bajar de alférez a cocinero, por reparar que era oficio socorrido y de razonables percances, no le repliqué ni me di por sentido; antes en pocos días salí tan buen oficial de marmitón que podía ser arcipreste de la cocina del gran Tamorlán», *Ibidem*, pp. 165-167. Sin embargo, creemos más bien que se trata de un añadido, una creación *ex nihilo* con la Fernán-Gómez quiere mostrarnos, gracias a esa retahíla de oficios, la condición pastiche de su personaje.

¹⁷⁴ En el texto, este mal de mar de Estebanillo pertenece a otro momento, aquel en el que, con el beneplácito del capitán, el pícaro embarca en una galera rumbo al puerto de Mesina. Inteligentemente, Fernán-Gómez traslada esta indisposición a esta escena, evitando así tener que repetir en el mismo capítulo otra vez a un Lucas entre fogones y cacerolas. Curiosamente, esta acción conmuta otra en la que Estebanillo no solo no se marea, sino que se atiborra saludablemente sin que el movimiento del mar le estropee el apetito: «Yo iba en esta guerra tan neutral, que no me metía en dibujos ni trataba de otra cosa sino de henchir mi barriga, siendo mi ballestera el fogón, mi cuchara mi pica, y mi cañón de crujía mi reverenda olla [...]. Iba siempre apercebido de una costra de bizcocho, la cual llevaba metida entre camisa y pellejo. Procuraba poner mi olla en la mejor parte, y en medio de todas las demás, y para no hallar impedimento madrugaba, y les ganaba a todos por la mano. Y cuando la galera andaba revuelta, chirreando el pito y zurreando los bastones, quitaba la gordura de las más sazonadas ollas y traspasábala a la mía con tal velocidad, que aun apenas era imaginado cuando ya estaba ejecutado», *Ibidem*, pp. 167-168.

<p>en tierra, compre carne fresca.</p>	
<p>(15) En una barquita hacia la costa. Los demás tripulantes se preocupan por el mareo de Lucas. Le advierten de que si va a comprar un carnero en el puerto y no en la villa, tenga cuidado con los villanos del puerto, «todos unos rufianes que engañan y roban desde que Dios es Dios». «Poco tiempo de estudios es ese para engañar a Lucas Trapaza», les responde Lucas, que, pese a las advertencias, prefiere comprar el carnero en el puerto para no cargar con la mercancía desde la villa, pues aún sigue mareado¹⁷⁵.</p>	<p>pp. 169-170 Transformación</p>
<p>(16) Ya en el puerto, se despide de los demás tripulantes. El puerto está rebosante de vida: comerciantes, transeúntes, vendedores ambulantes, niños jugueteando. Algunos se acercan a venderle sus mercancías: manzanas, pollos, pescado, verduras. Tras rechazarles sus productos, Lucas encuentra a un viejo vendedor con un carnero. Regatea su precio; lo compra. Con el dinero ya en mano, el vendedor golpea la cabeza del animal, que al instante sale corriendo, al igual que el vendedor. Lucas los persigue para recuperar o el dinero o el carnero. «Lo vendido, vendido, y lo perdido, perdido. Y si no, haber tenido mayor cuidado en asirlo a tiempo y ponerlo a buen recaudo», le explica tan pancho el timador. Lucas enfurece; forcejean. En el suelo, el vendedor pide auxilio y, al momento, aparecen unos conchabados salteadores, que muelen a golpes a Lucas y le roban el traje que Lucas se llevó de la función en el palacio. Arrastrándose por el suelo, vapuleado y sucio, llama ilusamente al carnero y vocea indignado la injusticia del atraco: «¡Menos mal que ahora tengo un amo! ¡Él me ayudará y os mandará a todos a galeras, bellacos, malandrines, hijos de perra!»</p>	<p>pp. 170-171</p>
<p>(17) En el puerto. El capitán espera impaciente a Lucas, que aparece desde el fondo, magullado, sosteniéndose a duras penas con un palo. Lucas le pide ayuda, pero este le quita el palo y le da una violenta zorra: «¡Crees que me engañas, traidor redomado, bellaco, rufián. [...] Malandrín, hijo de perra, ladrón! ¡Largo! ¡Largo de mi vista o te haré prender!» Los allí presentes hacen un corrillo para disfrutar, entre carcajadas, del violento espectáculo¹⁷⁶.</p>	<p>pp. 171-172 Transformación</p>

¹⁷⁵ Se dialogiza lo narrado en primera persona por el pícaro: «Volvimos a Puerto-Maino, [...] adonde siendo yo maestro de toda patraña, me engañaron como a indio caribe [...]. Díome mi amo media docena de pesos mejicanos, y mandóme saltar en tierra a meter algún refresco. Salté en ella, y hallé junto al puerto una gran cantidad de villanos, cada uno con un carnero, y todos ellos con cien manadas de malicias. Parecióme que me estaría más a cuento comprarles uno, por estar más a mano la embarcación, que irlo a buscar a la villa, que está de allí a una gran milla, y volver, cuando no cargado, embarazado», *Ibidem*, pp. 169-170.

¹⁷⁶ Esta tunda doble, por parte de los truhanes y por parte de su amo, entronca con el pesimismo social que caracteriza *El pícaro*. El final de esta historia en la novela es menos lesivo para el pícaro, el cual, ya embarcado de nuevo, solo se lleva ser el centro de la algazara al contar a los demás lo sucedido: «Me volví a galera, adonde conté todo el caso, el cual fue celebrado, y juzgaron a buena suerte haber salvado los cinco de a ocho. Contónos el patrón de la galera que él había llegado allí diversas veces, y había visto

<p>(18) Exterior. Lucas camina cabizbajo y dolorido. Voz <i>off</i>: «Y halleme de nuevo mal trecho, sin vestido y sin amo, como corresponde a todo enamorado a la fuerza de los caminos y de la libertad. Pero alargué el paso y resucité la esperanza»¹⁷⁷.</p>	<p>cap. VII, p. 338 Transformación</p>
---	--

hacer la misma burla a muchos soldados, y que todos los carneros que conducen a aquel puerto los tienen adestrados a huirse en viéndose sueltos y volverse a sus casas [...]. Di gracias al cielo de haber escapado con la vida y de haber llegado a tiempo en que, no sólo los hombres engañan a los hombres, pero enseñan a los animales a dejarlos burlados», *Ibidem*, pp. 171-172.

¹⁷⁷ Esta transformación es una muestra más de la capacidad de síntesis y de cohesión de Fernández-Gómez. Para cerrar este episodio, selecciona una sola frase de un fragmento muy posterior del *Estebanillo*, recontextualizándola y anexionándola al segundo episodio de *El pícaro*, en el que se adaptará, ahora sí, el capítulo VII de la novela.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CAPÍTULO II. EN EL QUE SE NARRAN LOS DOLORES Y PESADUMBRES QUE LE VINIERON A LUCAS DURANTE LAS FIESTAS Y ALEGRÍAS DE UN CARNAVAL

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ¹⁷⁸
<p>(1) Exterior, en una plaza concurrida. El gentío celebra las fiestas de carnaval, desatados y felices, algunos disfrazados y gastando bromas, otros cantando y bailando, otros jugando, dándose jamonazos, echándose agua, paseándose en carrozas... Lucas deambula por la plaza. Voz <i>off</i>: «Mis pasos, sin que voluntad alguna los guiase, fueron a dar conmigo en aquella ciudad que celebraba con gran jolgorio y alborozo los carnavales. Muchas eran allí las posibilidades de holgarse, pero el hambre es capaz de amargar el más dulce de los placeres, que a ella no hay quien la disfrace. Por más que repartía mi vista alrededor, no alcanzaba medio alguno de acallarla. Así decidí alejarme de la alegría de aquella calle principal y fuime hacia otras más apartadas»¹⁷⁹.</p>	<p><i>Estebanillo</i>, cap. VIII, p. 382</p>
<p>(2) En una taberna. Sobre una mesa, Delfina baila al son de una banda de músicos, que, dispuesta alrededor de ella, toca sus instrumentos. Lucas observa a Delfina embelesado¹⁸⁰.</p>	<p>p. 377</p>
<p>(3) Exterior, en el patio de la taberna. Lucas ve a Iluminada echándole de comer a unos pollos, a los que llama varias veces con la onomatopeya <i>¡pío, pío!</i> Lucas, que ha tramado</p>	<p><i>Buscón</i>, cap. VI, pp. 154-156 Transformación;</p>

¹⁷⁸ Los textos empleados en este capítulo son el *Estebanillo* y el *Buscón*.

¹⁷⁹ Este capítulo recoge la nueva ocupación de Estebanillo: «Mi oficio es el de buscón, y mi arte el de la bufa, por cuyas preeminencias y prerrogativas soy libre como novillo de concejo». Y como bufón, vivirá varias Carnestolendas, exactamente tres durante los capítulos adaptados por Fernán-Gómez: «Al cabo de algunos días volvió mi amo segunda vez al Imperio, yéndole yo sirviendo en figura de correo, hasta llegar a la corte de Viena, la cual hallé llena de máscaras, fiestas y regocijos, por ser Carnestolendas y tierra donde se celebra más que en ninguna parte de la Europa»; «Llegóse el tiempo de las Carnestolendas, y yo, por agrandar a Su Alteza y alegrar a todos los señores de la corte, por el bien que me hacían, saqué un carro triunfal muy compuesto y adornado»; «Y así, después de haber venido de campaña [...], llegaron otras Carnestolendas», Anónimo, *Vida y hechos de Estebanillo...*, *op. cit.*, pp. 330, 356, 374 y 382. Por lo tanto, estas tres Carnestolendas están en cierto modo superponiéndose en la mascarada elegida para *El pícaro*. Es decir, la celebración de *El pícaro* recoge, condensándolos, algunos elementos descriptivos de las demás Carnestolendas, por pocos que estos sean.

¹⁸⁰ En la novela, este amor de Estebanillo aparece sin nombre propio o remoquete. Metafóricamente, es denominada con otros —Dulcinea, Dalila, Lamia, Belerma, “mi miñona”, etc.—, pero ninguno coincide con el de Delfina. Dicho nombre tampoco aparece en toda la obra. Pudiera ser que Fernán-Gómez lo seleccionara de esa lista de cortesanas con que Valijero instruye a la Lozana en el Mamotreto XXI: «luego se mudan los nombres con cognombres altivos y de grand sonido, como son la Esquivela, la Cesarina, la Imperia, la Delfina, la Flaminia...» En una nota al pie, J. Sepúlveda interpreta este nombre como un «juego basado en el sentido traslaticio de *navegar*, ‘ejercer la prostitución’ o simplemente ‘hacer el amor’», F. Delicado, *La Lozana andaluza*, *op. cit.*, p. 172. De este modo, el nombre de Delfina se aviene a la perfección, teniendo en cuenta que esta tabernera es «reputada por doncella», «desmayábase de ver salir un ratón de su nido, y alegrábase de ver entrar una compañía de mosqueteros en el cuerpo de guardia», «era enemiga de reclusión y amiga de libertad, y con rebozo de melancolía era celosía de la ventana y umbral de la puerta», o anocheaba un día en casa de Estebanillo y amanecía veinte en las ajenas, Anónimo, *Vida y hechos...*, *op. cit.*, pp. 379-380 y 401.

<p>al instante un ingenioso engaño, le explica con aspavientos a la inocente el sacrilegio que acaba de cometer: «El desacato es tal, que me acobarda el repetirlo. [...] Dijisteis a los pollos <i>¡pío, pío!</i>, y es Pío nombre de Papas, vicarios de Dios y cabezas de la Iglesia». Para evitar tener que denunciarla, Lucas acuerda con ella llevarse los dos pollos que comieron siendo llamados por el santísimo nombre, los entregará a un tío familiar suyo del Santo Oficio para que «los queme, porque están dañados». Lucas, con los dos pollos agarrados de las patas, huye de la taberna. Voz <i>off</i>: «Igual que estuvo a punto de morir de miedo al oír mentar a la Inquisición, moría ahora de agradecimiento al verla alejarse. Yo me alejé cuan de prisa pude a buscar quien me cocinase los pollos. Pero en lo que duraron aquellos carnavales algo me retuvo en aquella hostería y no fue esta vez el vino ni los naipes, sino algo mucho más peligroso y de lo que es más aconsejable huir»¹⁸¹.</p>	<p>Compresión; Traslación de personajes</p>
<p>(4) Interior, en la taberna. Lucas le dice a Delfina que la anduvo buscando durante un par de días sin encontrarla. Ella se excusa diciéndole que estuvo con sus primos, «todos carnales». Lucas, cegado de amor, le promete el más hermoso de los presentes. Delfina, más pragmática y taimada, le recuerda su pobre condición material y el timo de los pollos endemoniados. «Si no se apresura vuesa merced en encontrar lo que sea, me desaparezco con mi primo Andrés», le suelta Delfina. A lo que añade: «menos amores y más doblones»¹⁸². Su tía Iluminada, que tiene entre ceja y ceja a Lucas, le grita a su sobrina desde el otro lado de la taberna que deje «de perder el tiempo con los muertos de hambre» y se acerque a atender una mesa de oficiales. Delfina se marcha a</p>	<p><i>Estebanillo</i>, cap. VIII, pp. 377-380 Desarrollo</p> <p style="text-align: center;">Ø</p>

¹⁸¹ Para dotar a Iluminada de más peso en el capítulo, Fernán-Gómez fusiona en ella a dos personajes: el ama de don Diego, con la que el buscón Pablos estaba «al mohíno» (ambos, conchabados, se habían «conjurado contra la despensa» de don Diego, hecho que no impide que después el pícaro la engañe para sacarle los pollos); y la tabernera, tía del amor de Estebanillo, un personaje prácticamente inexistente en la novela anónima. También esta aparece sin nombre alguno.

¹⁸² Acogiéndose a un par de fragmentos, Fernán-Gómez desarrolla el materialismo de la tabernera: «Viendo que no llevaba bien los dedos para organista y que galanteaba al tiempo antiguo, y que en el presente es más estimado el reloj que da que no el que señala, le envié un buen regalo a mi señora Dulcinea, con un criado mío, retrato de Sancho Panza, y un amoroso billete dándole a entender mi pretensión. La tal bobilla, como había sido niña de muchos Gómez Arias, y de aquellas [de] “nunca en tal me vi”, agarró la dádiva, recibió el recado y remitió el decreto para la consulta de su tía; dándome licencia para que, en achaque de entrar a apagar la sed del cuerpo, entrase a mitigar el calor del alma. [...] Mas la tal señora no me estimaba sino porque la sirviese de Marqués del Gasto y Conde de Cabra»; y, como se deduce de la escena, su inclinación casquivana: «Recibía al principio muchas visitas, con achaques de primos; y por informarme yo que todos los que venían a visitar lo eran carnales, [...] la metí en clausura», *Ibidem*, pp. 378-380 y 400. Inteligentemente, Fernán-Gómez acudirá durante todo este capítulo a los “primos” de Delfina, un recurrente guiño al espectador, fácil de seguir y de entender, que proporciona nuevas dosis de cohesión a la trama.

<p>contonearse y carcajearse con ellos. Iluminada le aconseja a Lucas que olvide a su sobrina, pues no tiene ni «años para enamorarla, ni fortuna con que comprarla»¹⁸³. Aparece un noble ofreciéndole trabajo de bufón de corte a Lucas. «Su alteza el gran duque necesita bufones que le diviertan, ya que se le ha amargado el carácter con las últimas derrotas, y cuantos locos y enanos tenía han muerto de terrible enfermedad», le explica¹⁸⁴. Lleno de júbilo, Lucas le agradece el oficio y corre en busca de Delfina para que esta le jure «que si dentro de unos días te traigo un montón de escudos, dejas a tu tía la bruja y a tus innumerables primos y te entregas a mí en cuerpo y alma». Tras irse Lucas, un soldado le pregunta a Delfina quién es ese villano. La tabernera le responde: «Es mi primo Lucas». Ansioso por empezar, Lucas abandona entre saltos de alegría la taberna, no sin antes asegurarle al noble su plan para que el gran duque, por muy triste que esté y por muy serio que sea, se muera de risa. <i>Voz off</i>: «Los vapores del alcohol y la ceguera del amor unidos a mi natural fantasía hacíanme concebir los más extravagantes planes».</p>	<p>cap. VII, pp. 331-332 y 337-338 Transformación Ø</p>
<p>(5) Exteriores de un establo. Lucas desata un pollino que allí pacía, sin permiso de nadie. El dueño le pregunta que a dónde va con él. Y como si aquello fuese lo más natural del mundo, Lucas le responde: «Paso al pollino elegido por su excelencia el gran duque para sus nobles regocijos. En palacio se os devolverá el pollino y unos maravedíes por su alquiler». Lucas se va proveyendo sin permiso o con engaños de lo necesario para su «mojiganga». <i>Voz off</i>: «Valiéndome de mis artes de ingenio, malas o buenas, fui convenciendo a unos y a otros para proveerme de lo que necesitaba».</p>	<p>cap. VIII, pp. 382-383 Ø</p>
<p>(6) Interior de la taberna. Delfina está cariñosamente rodeada de músicos, supuestos primos suyos. Lucas, más pendiente del montaje de su mascarada que de las orgías de su pretendida, le pide a Delfina los bártulos que le faltan: vestidos, un</p>	<p>Ø</p>

¹⁸³ Como decíamos antes, la tía de Delfina apenas aparece en el *Estebanillo*. Asimismo, en el texto literario, el pícaro consigue, en detrimento de su caudal, irse a vivir con ella.

¹⁸⁴ A diferencia de Lucas, Estebanillo llegará a ejercer de bufón de varios ricoshombres. Fernán-Gómez rescata la pretensión de este oficio para fundirlo con la mascarada. En puridad, Lucas nunca llegará a ser bufón de corte. Tampoco aparece explícitamente este gran duque —serio en extremo— al que Lucas quiere hacer reír a toda costa. Los dos fragmentos que subyacen a esta nueva oferta de trabajo que tanto alegra a Lucas son los siguientes: «Fui a visitar a Bernabé Vizconte, [...] le agradaron tanto mis burlerías, que [...] me metió en su coche, adonde, encochinados los dos, me llevó a ver el conde Otavio Picolomini, [...] que en aquella sazón estaba en aquella villa; el cual, habiéndose informado del capitán las partes y méritos que en mí concurrían, se holgó de tener un rato con quien poderse entretener, que no siempre estuvo César venciendo batallas, ni Pompeyo conquistando reinos, ni Belisario conquistando provincias, que hay tiempos de pelear y tiempos de divertirse»; «Considerando que el Rey don Fernando de Aragón fue el príncipe más amigo de bufones que han conocido nuestras edades, [...] pensé que me admitiría, por constarle que semejantes casas jamás están escasas de leones atados y de bufones sueltos; que fue una borracha la gentilidad en tener por deidades y dar adoración a la poesía, música y olor, y no dársela a la bufonería, siendo arte liberal de que tanto han gustado emperadores, reyes y monarcas, [...] para divertirlos en sus melancolías y tristezas», *Ibidem*, pp. 331-332 y 337-338.

<p>orinal, un barril de cerveza, ropas de distinta condición... Delfina, que ya huele los escudos, sale a la búsqueda de lo que le ha pedido Lucas. A los primos de Delfina les ofrece trabajo en la mojiganga. Todos aceptan a coro, sobre todo por la promesa de Lucas de engrosar sus bolsas.</p>	
<p>(7) Exterior, en los alrededores de la taberna. Aparece en imágenes lo que la voz <i>off</i> narra: «Habiéndose todos puestos a mis órdenes por la esperanza de los dineros, comenzamos rápidamente los preparativos. Para la mascarada que mi turbulenta imaginación iba creando, era necesario que alguien se disfrazase de mujer y alguien de médico. Ya estaba decidido que el burro sería el esposo enfermo, aunque no se le consultó. En el interior del orinal, vertimos el contenido del barril de cerveza, y cuando todo estuvo dispuesto salimos con el carro arrastrado por las mulas hacia las calles de la ciudad para cruzarnos con el coche de su alteza el gran duque».</p> <p>Parten todos en carreta a la ciudad.</p>	<p>p. 383</p>
<p>(8) Exterior, en la plaza y por las callejuelas de la ciudad. Hay pasacalles y gente divirtiéndose por doquier. No hay rincón sin risas, bailes, juegos o jolgorios. Después de buscar al duque, lo encuentran detenido en una de las callejuelas. Está repleta de curiosos. La carreta de la mascarada se detiene a la altura del duque; comienzan la mojiganga. El médico (Lucas) le toma el pulso al enfermo (el pollino). Una viuda disfrazada llora escandalosamente. El médico bebe del orinal. Todos ríen menos el duque, que está completamente serio. Le ponen una enorme inyección al pollino. En ese momento, llega un transeúnte con una pollina en celo. El pollino se pone nervioso y cocea a los de la mojiganga, destrozándolo todo. Solo ahora, el duque, algo sádico, comienza a disfrutar del espectáculo. Con cada nueva coz y descalabro, aumenta su disfrute. Se carcajea. Asustados, los caballos de la carroza huyen al galope. El pollino consigue escaparse para unirse con la pollina. Lucas cae aparatosamente de la carroza y, arrastrándose, llega hasta el duque¹⁸⁵.</p> <p>Tartamudeando, tullido de coces, golpes y caídas, le dice al duque, que no para de reírse: «Suplico de su generosa y magnánima alteza una mísera recompensa, una mísera recompensa con la que podamos recuperar las pérdidas sufridas en esta mojiganga que hemos realizado para que</p>	<p>pp. 383-386 Transformación</p> <p>Ø</p>

¹⁸⁵ Es admirable la pericia técnica de esta escena. Dados el constante movimiento, la cantidad de personajes y los pollinos, era muy difícil adaptar este fragmento del *Estebanillo*. Sin embargo, Fernández-Gómez consigue sacar adelante esta loca mascarada sin que queden impostados los golpes, los tropezones, las coces, las caídas, las carreras, etc. Prácticamente, se sigue el texto al pie de la letra, introduciendo solo un par de cambios: en la novela, el pollino acaba desbocándose cuando le tiran encima agua fría; y, tras embrollo, el herido Estebanillo es llevado directamente a la posada: «a tiempo que había vuelto en mí, apeándome, me llevaron a mi aposento y me echaron sobre mi cama. Roguéle a la patrona que me cerrase la puerta y que no dejase aquella tarde a ninguno entrar a hablarme, porque me sentía muy malo. Hizolo así, y aquella noche, aunque me sentía quebrantado de las coces, me brindó de tal suerte el sueño la referida orina, que de un tirón alcancé la luz del venidero día», *Ibidem*, p. 386.

<p>vuestra alteza disfrutara de unos instante de jolgorio y esparcimiento». «Sea», acepta el duque, lanzándole al instante una bolsita de monedas. Lucas se desmaya.</p>	
<p>(9) Interior, en la taberna. Delfina baila con un hombre. Lucas entra gritando, mostrando victorioso la bolsita de monedas: «¡Delfina! ¡Delfina, somos ricos!» Delfina le arrebató la bolsita y huye. Aparecen los figurantes de la mojiganga reclamándole a Lucas su estipendio. Al ver que este ha sido robado, todos corren tras Delfina. Pero a la tabernera la espera subido a un caballo el mismo noble que le ofreció el trabajo a Lucas. Juntos escapan con el botín, burlándose de Lucas. «¡Dadle algún dinero a mi señora tía, que con las prisas se me olvidó su comisión!», exclama Delfina, entre risas.</p> <p>Los figurantes de la mojiganga culpan a Lucas, que intenta escaparse sin éxito, pues la cojera y el cuerpo magullado le impiden correr. Lo alcanzan y lo apalean. <i>Voz off</i>: «De nada me valió correr, pues tan maltrecho estaba que mis piernas no obedecieron la orden de mi deseo y aquellos vengativos músicos pronto me dieron caza. Si no fuera porque hace ya muchos años que se viene oyendo hoy día, podría haberse inventado para mí aquello de <i>Tras cornudo, apaleado</i>»¹⁸⁶.</p>	<p>cap. IX, pp. 386-387 Transformación</p>
<p>(10) Exterior, de nuevo por las callejuelas. Ante el gran duque y su comitiva, que de la risa apenas se sostiene en pie, y algunos curiosos que por allí merodean, Lucas cuenta lo sucedido: «Llevaronme entre todos al corral, a rastras lo hicieron, no por ensañarse sino porque mis piernas ya no me llevaban. Después, me cubrieron con una manta y empezaron a darme palos, que es una ceremonia que según no ignora vuestra alteza llaman somanta. [...] Después, y sin duda para ahorrar materiales, pusiéronme encima de la misma manta y celebraron conmigo esa otra ceremonia, nada religiosa por cierto, que llaman mantear ».</p> <p>Se visualiza a Lucas siendo golpeado y luego manteado por los músicos en los exteriores de la taberna.</p> <p>Roto, maltrecho y desvencijado, Lucas le ofrece al duque palpar con sus nobles manos «este hermoso chinchón que me</p>	<p>pp. 386-387 Transformación</p> <p>cap. VII, pp. 339-340 Desarrollo</p>

¹⁸⁶ En *Estebanillo*, el desenlace de la mascarada tiene dos grandes diferencias. Por un lado, la tabernera nunca llega a timar a Lucas. De hecho, por motivos de viaje, se separan para siempre, sin que tal trago produzca en ella dolor alguno: «le prometí que daría muy presto la vuelta por sólo verla y regalarla; y que si había de sentir mi ausencia y gustaba de que me quedase, obedecería su gusto y despediría las postas. Ella, muy sonriéndose y reventándose por los ojos rayos de alegría, por quedar en su libertad, sin tutor ni curador de su vida y milagros, me respondió: —Señor Estebanillo, que vuesa merced se vaya o se vuelva, que se quede o no, *pour moi es tout un*». Y por otro, Estebanillo consigue evitar la paliza de los indignados dueños del jumento, del vestido, de la cama y del orinal, y de los músicos que reclamaban su jornal: «Consideré que todos tenían razón, y concertéme con ellos lo mejor que pude, por no tener ruidos por cosa tan justa. En efecto, todos partieron contentos, y yo quedé harto triste de apartar de mi lado las doblas, a quien había dado eterno sepulcro, y en hallarme algo lastimado de las coces del enfermo y tener que pagar el alquiler de la ropa de doctor. Por saber que la buena diligencia es madre de la buena ventura, me levanté a dar modo de recuperar el gasto de lo pasado», *Ibidem*, pp. 407-408 y 387-388. De nuevo, como ocurriera en el final del capítulo anterior, Fernán-Gómez transforma su adaptación en algo más brutal y pesimista, como se verá en la amarga y humillante última escena.

está floreciendo». Todos, entre risas y pese a los gestos de dolor del pícaro, toquetean el chichón. Lucas también los deleita mostrándoles otro de los frutos de la somanta, una extravagante cojera. Todos se tronchan.

El duque le otorga la plaza de bufón a Lucas, bajo la promesa de que «tus desdichas serán constantes, pues en verdad te digo que nunca conocí desdicha que me hicieran reír tanto como las tuyas».

Tornándosele el gesto en amargura, despidiéndose del gran duque con esmerado protocolo, Lucas se marcha cojeando, con rictus serio, derrotado. *Voz off*: «Me lo medité bien, aunque con prisas, y me separé cortésmente del coche de su alteza, con lo cual entendió que declinaba su generosa oferta. Y me alejé de aquella ciudad, entregándome de nuevo a mi ventura o a mi desventura, pues tengo aprendido que el hombre no debe buscar el placer si este debe tener como camino el sufrimiento»¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Realmente, se distancia demasiado de cualquier bufonería amarga de Estebanillo como para considerarla un desarrollo (o transformación) de una de estas. En efecto, las más de las veces el pícaro parece tenerlas todas en su contra, pero nunca llega a alcanzar esa cota de humillación e indignidad a la que se ve sometido, por acumulación, Lucas Trapaza. A esta realidad que le da la espalda, ha orillado Lucas después de ser, durante un solo capítulo, timado, coceado, engañado sentimentalmente, desplumado, apaleado, manteado, y después de ser el centro de unas risas sustentadas únicamente en el sádico disfrute de sus desdichas. ¿Puede considerarse esto el desarrollo o la transformación de algún fragmento del *Estebanillo*? Finalmente, hemos optado por el desarrollo del trasfondo verdadero —que no es otro que el sufrimiento físico para el goce de la audiencia— de estos gentileshombres de placer, pero también podríamos haber atribuido esta escena únicamente a la imaginación de Fernán-Gómez: «Yo, viéndome favorecido y en vísperas de privado, me endiosé con tanta gravedad y vanagloria, que en lo hinchado y puesto en asas parecía botija de serenar. Llegó un paje por detrás de mí, y viéndome tan espetado y relleno, me metió por debajo del envés de la barriga un puntiagudo agujijón [...]. Disimulé el dolor, aunque era insufrible, por no perder un punto de mi engollamiento; y al cabo de un rato me salí de la sala, por no poderlo sufrir; y encontrando al Mayordomo mayor, [...] me dijo: —Esos son los postres de los bufones», *Ibidem*, p. 340.

CAPÍTULO III. EN EL QUE LUCAS TRAPAZA CONOCE A UN MOZO BARBERO QUE ESQUILA A UN POBRE Y A UN RICO

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ¹⁸⁸
<p>(1) En campo abierto. Lucas se desnuda y esconde su ropa bajo la hierba¹⁸⁹.</p>	<p><i>Estebanillo</i>, cap. IV, pp. 225-227 Traslación de personaje</p>
<p>(2) En una plaza. Desnudo, Lucas llama a la caridad de los lugareños para que le den dinero y ropas con que paliar su desventurada situación. Quienes pasan le dan algo, ya sea ropa, dinero o comida.</p>	<p>p. 226</p>
<p>(3) Por un camino alejado del pueblo. Lucas, ahora bien vestido, se encuentra con un ropavejero al que vende lo que lleva puesto.</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(4) En la plaza de otro pueblo. Lucas repite la misma triquiñuela. «¡Misericordia, misericordia para este pobre peregrino!», grita Lucas para captar la atención, «¡Los gitanos me despojaron de lo poco que tenía! ¡Observar buenas gentes mi desnudez! [...] ¡Tengo frío, hambre y sed!» Se deja caer al suelo teatralmente. Le dan agua, comida y prendas de vestir. Aparece el mismo ropavejero al que le vendió la ropa. Al reconocerlo, lo denuncia a voz en grito: «¡Este es el mismo que ayer me vendió ropa usada. No le deis más almas buenas! ¡No le deis nada, que en un pueblo se lo dan al verle desnudo y en el otro lo vende! ¡A mí la justicia! ¡Prendan a este falso mendigo!» Lucas consigue escapar ocultándose en una barbería¹⁹⁰.</p>	<p>pp. 226-227 Transformación</p>
<p>(5) Interior de la barbería. El barbero aprovecha la repentina llegada de Lucas para que su mancebo Alonso practique el oficio. «Quítale la barba y el cabello a ese desgraciado, a ver si has aprendido algo de este oficio. [...] Yo salgo un instante a sangrar al señor marqués», le explica a Alonso, dándole un par de collejas. Sin otra opción (fuera le espera medio pueblo para darle alcance), Lucas se sienta con resignación en la silla del barbero. Alonso, un primerizo ayudante que lleva solo desde</p>	<p>cap. III, pp.193-198 Transformación Traslación de personajes</p>

¹⁸⁸ El texto empleado en este capítulo es el *Estebanillo*.

¹⁸⁹ Esta vez Lucas Trapaza digiere a un pícaro gabacho con el que Estebanillo se encuentra por casualidad: «Llegué a Montemoro, donde [...] juntéme [...] con un mozuelo, de nación francés, que andaba bribando por todo el reino, y era uno de los más taimados y diestros en aquel oficio; que aunque es tan humilde y tan desdichados los que lo usan, tiene más malicias y hay en él más astucias y ardidés y engaños, que un preñado paladino», Anónimo, *Vida y hechos...*, *op. cit.*, p. 225.

¹⁹⁰ Lucas no corre la misma suerte que el mozuelo francés: «habiendo venido aquel día a esta villa a negocios de sus mercancías [un ropavejero], nos había visto a la entrada en diferente hábito del que de presente tenía; y habiéndolo reconocido despacio, dio parte a la justicia; lo cual trocando en ira la piedad que hasta entonces le habían tenido, lo llevaron a la prisión con más voces y algazara que alma de sastre en poder de espíritus», *Ibidem*, pp. 226-227.



<p>la tarde anterior en el oficio, se dispone, temblando de miedo, a pelar y afeitar a Lucas. Ignorante pero decidido, Alonso maneja las tijeras y la navaja con imprudencia asesina, sin ton ni son.</p> <p>Después de un rato, los destrozos son visibles: trasquilones, cortes y sangre por doquier. Lucas pide a gritos que paren la carnicería: «¡Por favor, socorro! ¡Que me desangro! ¡Ay!»</p> <p>Ante la inminente llegada del barbero, Alonso le pide el favor de disimular el estropicio, pues si no, su amo lo dejará sin techo.</p> <p>Llega el barbero de su sangría y al ver la penosa situación de Lucas, se troncha de risa.</p> <p>Trasquilado y sangrando, con la <i>cape de coupe</i> puesta, huye del lugar.</p> <p>En el exterior, unos pequeñajos se mofan de él impidiéndole moverse, otros lo reconocen y lo persiguen, y otros salen desfavoridos al creer que se les ha aparecido un fantasma¹⁹¹.</p> <p>(6) En el campo de la escena 1. Lucas recupera sus ropas.</p> <p>(7) La voz <i>off</i> acompaña a una panorámica de escenas de varios días en la vida de Lucas: agazapado entre las zarzas, rapiñando hortalizas en un huerto, saltando los tejados, robando gallinas en el corral de una casa y huyendo de otra. Voz <i>off</i>: «Los tajos y trasquilones que a mi cabeza y a mi rostro diera el mancebo dábanme tal aspecto de hombre a medio ajusticiar, que durante mucho tiempo estuve sin entrar en poblado, alimentándome con los frutos del campo, aunque por andar escaso los silvestres tuviera que recurrir contra mi voluntad a los cultivados. Muchos días anduve en aquella mala vida en espera de que me creciese el pelo y se secasen las heridas, pues lo más principal para vivir del ingenio es tener un aspecto que no ponga sobre aviso».</p> <p>(8) En un campo atravesado por un camino. Por él, marcha a caballo un elegante sargento. Lucas, parapetado tras un matorral, intenta aplacar sus borborigmos: «¡Sí, ya lo sé hermanas mías, oléis el rancho, pero yo siempre he huido de la leva como del diablo! ¡Ya sé que el servicio de las armas da honor y pone al hombre en el camino de ser poderoso, pero yo como buen cristiano no me dejo llevar por las tentaciones del mundo!»</p> <p>Lucas, de un salto, se coloca frente al sargento. Voz <i>off</i>: «En mi ánimo el miedo se asociaba a la prudencia, pero mis tripas tiraron de mí. Quiso saber el sargento algunas cosas de mí, aunque pocas, que cuando el enemigo amaga, prefieren no</p>	<p>Ø</p> <p>Ø</p> <p>cap. I, p. 148 Transformación Traslación de personaje</p>
--	--

¹⁹¹ Al igual que sucederá en otros capítulos, en Alonso se traslada el personaje de Estebanillo y en Lucas recae ahora el pobre que entra en la barbería solicitando una rapadura de limosna. La solución de la escena es lo que difiere del *Estebanillo*, en la novela, el cariherido mendicante, cuyos gritos de dolor reunirá en la barbería tanto a su mujer como a medio pueblo, acepta no denunciar al zopenco principiante por una improvisada cura y unas perras: «Trataron los dos [el padre de Estebanillo y el dueño de la barbería] de quietar y contentar aquella figura de león de piedra que tenían delante, porque no se querellase y diese queja a la justicia; y saliendo mi maestro a curarlo y darlo sano, y ofreciéndole mi padre diez escudos, quedó muy contento y se retiró a su casa», *Ibidem*, p. 198.

<p>preguntar para no saber. Este quiso saber cuál era mi tierra». «No te equivocarás conmigo, pues te certifico que con el alemán, soy alemán, con el flamenco, flamenco, y con el armenio, armenio», le dice Lucas. El sargento le pregunta si está dispuesto a unirse a la leva en nombre del cristianísimo Rey de España. «En apretándome el hambre, digo siempre que sí, y este es el caso», le responde Lucas¹⁹². Lucas lo sigue, sumándose a una pequeña tropa.</p>	
<p>(9) <i>Voz off</i>: «Nos condujeron al pueblo donde estaba acampada la hueste y allí fui presentado al capitán». Frente al capitán, Lucas lo reverencia, cayéndose con torpeza. «Procuré trompicarme a la primera», continúa la <i>voz off</i>, «para que se pusiera en manifiesto mi endeblez, y cuando mi capitán se interesó por saber algo de mí, respondile que “mi madre fue cocinera mayor en casa de los condes de Lobo”». El capitán se interesa por el oficio de los fogones, y Lucas, en un nuevo ejemplo de ingenio, le muestra su desinterés por algo que en el fondo desea: «A duras penas y a fuerzas de puñadas, porque nunca fue esa mi afición, enseñome mi madre a preparar codornices con cebolla, estofados, aconchillados, pavos rellenos, pastel de liebre, jamón al horno, perdices a la toledana, y aprendí otras exquisiteces cuando estuve de cocinero en el palacio del cardenal Oria. Pero no me atrae el servicio de cocina, porque el olor del aceite me da mareos. Prefiero servir a su cristianísima majestad con el fusil en la mano». El capitán lo nombra su primer cocinero¹⁹³.</p>	<p>cap. VI, p. 282 Transformación</p>
<p>(10) En una cocina. Lucas come suculentos platos de carnes, legumbres y ensaladas. <i>Voz off</i>: «Después de haberme estado algunos días de quietud y regalo complaciendo a mi amo, marchó el duque de Feria con un pequeño ejército para dar socorro a la Alsacia, yendo mi amo</p>	<p>p. 281</p>

¹⁹² Fernán-Gómez adereza esta escena, prácticamente inventada, con la pragmática filiación patronímica de Estebanillo: «y en el ínterin haré como hasta aquí he hecho, que ha sido a dos manos, como embarrador, siendo español en lo fanfarrón, y romano en la calabaza, y gallego con los gallegos, e italiano con los italianos, tomando de cada nación algo, y de entrambas no nada. Pues te certifico que con el alemán soy alemán; con el flamenco, flamenco; y con el armenio, armenio; y con quien voy voy, y con quien vengo vengo», *Ibidem*, p. 148. Por otro lado, nótese la nueva traslación: ahora Estebanillo se ha actualizado en Lucas Trapaza.

¹⁹³ Arrimándose a la olla que más caliente, Estebanillo va de mata en mata ofreciéndose de cocinero. Fernán-Gómez podría haber trasladado cualquiera de estos vaivenes con los fogones, como por ejemplo: «y después de haber estado entre mí toda una siesta procurando, sin estar en conclave, hacer una buena elección, elegí el de cocinero, por cogerles con suavidad los socorros a los soldados y por socorrer con ellos mis necesidades»; «me amparé del palacio de don Marco Antonio de Capua, hermano del Príncipe de Roca Romana, caballero napolitano; y por haberse ido el cocinero, entré en el reinado de la cocina, y empuñé el cetro de la cuchara»; «marchó Su Excelencia el Duque de Feria con un lucido, aunque pequeño ejército, para dar socorro a la Alsacia, yendo mi amo por capitán de una compañía, y yo por su soldado y cocinero»; «Hallóse al presente sin cocinero don Pedro de Ulloa, capitán de caballos; y por haberle informado que yo era el mejor de todo el ejército, me recibió para que le sirviese en el dicho oficio, porque en la tierra de los ciegos el que es tuerto es rey», etc., *Ibidem*, pp. 276 y 281-282. Por proximidad a las escenas que continúan, el fragmento que hemos elegido en la segmentación comparativa es el último de los señalados. No obstante, y en el caso de que este y no otro hubiera sido el empleado en *El pícaro*, la transformación es profunda, ya que más que un fragmento del *Estebanillo*, parece lucir la creatividad de Fernán-Gómez; otra vez un Lucas persuasivo desde la palabra, un Lucas que consigue con pícaras sutilezas aquello que afirma no querer.

<p>por su capitán y yo por su cocinero. Alojamos en la sierra de Baviera, en las inmediaciones de un pueblo tranquilo».</p>	
<p>(11) En un pueblo de Baviera. Al ver llegar la tropa, los lugareños huyen despavoridos. Los tercios se dedican al pillaje: roban comida, enseres y cofres, torturan, apuñalan, asesinan, ahorcan¹⁹⁴.</p>	<p>p. 281 Desarrollo</p>
<p>(12) <i>Voz off</i>: «En el pueblo al que me he referido, nos dieron por patrón a uno de los más ricos, aunque se nos vendió por pobre. Mas no le valió de nada su fingimiento, que sus propios criados nos dieron aviso». «¿Vuestro amo conoce el castellano?», le pregunta Lucas a una criada. «A fuerza de escribir suplicatorias al Rey Felipe ya lo escribe de corrido», delata esta. Lucas amenaza al bávaro con su rango de cocinero mayor del capitán, a quien el miedo le hace comprender ahora el español. Finalmente, el bávaro acepta suministrarle lo que necesite. Abusando de su poder, Lucas pide «para la primera mesa de gentiles hombres, para la segunda de pajes y meninos, y para la tercera de lacayos, estaferos y mozos de comedor, una vaca, dos terneras, cuatro carneros, doce gallinas, seis capones, veinticuatro palominos, diez libras de tocino de alardear, cuatro de azúcar, dos de toda especie, cien huevos, cincuenta libras de pescado para escabeche, medio pote de vino para cada plato y seis botas de repuesto». El bávaro, que apenas se sostiene en pie del asombro, le pregunta qué será entonces lo que necesitará para el señor. Lucas, con gesto austero, le dice que este se conforma con un relleno imperial adobado. «¿Y de qué se hace ese relleno?», le pregunta el lugareño. Lucas se lo explica: un huevo y un pichón recién nacido, y dos carros de carbón, y un zapatero con lezna y cabos, y un sepulturero con su azada.</p>	<p>pp. 283-284</p>
<p>(13) En medio de un verde descampado. El bávaro, con mezcla de desconfianza y curiosidad, se acerca con el huevo y el pichón. Conforme Lucas explica la receta del relleno imperial adobado, se visualiza su preparación: «Repare vuesa merced en este relleno, porque es lo mismo que el juego del gato al ratón. Este huevo está dentro de este pichón, el pichón ha de estar dentro de una perdiz, la perdiz dentro de un pollo, el pollo dentro de un capón, el capón dentro de un pavo, el pavo dentro de un cordero, el cordero dentro del carnero, y el carnero dentro de una ternera. Y cuando se hayan metido unos dentro otros, el zapatero ha de ir cosiendo a dos cabos, y en estando zurcidos el pellejo y panza de la ternera en la profunda fosa hecha por el sepulturero, se echará un carro de carbón y encima la ternera,</p>	<p>pp. 284-286 Transformación</p>

¹⁹⁴ En pocos segundos, la escena resume la variedad de latrocinios y barbaridades a las que eran sometidos los pueblos por los tercios españoles; por proximidad, el fragmento desarrollado es posiblemente el siguiente: «nos fuimos a hibernar a la Borgoña, adonde me fue fuerza reformarme del oficio de la cocina, por hallarla, en todas las visitas que le hacía, hecha un juego de esgrimidor, sus ollas vagamundas, sus cazuelas holgazanas, y sus calderos y asadores rompepoyos; siendo causa deste daño la destrucción de la tierra y la falta del dinero», *Ibidem*, p. 281.

<p>y pondrase encima el otro carro de carbón y darásele fuego cuatro horas poco más o menos. Y después, sacando la ternera, queda hecho todo una sustancia y un manjar tan sabroso que antiguamente lo comían los emperadores el día de su coronación por ser el huevo la pieza fundamental de aquel guiso le daban por nombre relleno imperial adobado». El baviero se desmaya.</p> <p>Aparece un militar avisándoles de que tienen que partir inminentemente, las tropas han de juntarse con las del Rey de Hungría para ganar la villa de Nordigen.</p> <p>Lucas manda subir el relleno imperial adobado a la carreta¹⁹⁵.</p>	
<p>(14) Marchándose Lucas y su comitiva de ayudantes en la carreta, el bávaro los persigue, rogándoles que bajen la ternera. A palos, a él y a sus criados los dejan atrás.</p>	<p>Ø</p>
<p>(15) Conforme se acercan a la batalla, comienzan a caer bombas. Asustado, Lucas manda detener el carro.</p>	<p>Ø</p>
<p>(16) <i>Voz off:</i> «Cuando lo vi venir de cerca, me acoquiné y acobardé de tal manera que diera cuanto tenía para volverme Ícaro alado o poder ver la batalla desde una ventana. Cerró el enemigo con un bosque, haciendo dueño de él, y yo desmayado del suceso conduje mi carreta en donde menos explosiones se sentían. Y dispúseme a darme la última de las comilonas». Dispuestos en círculo, como en un picnic, Lucas come del relleno imperial junto a otros cocineros. Llegan unos soldados enemigos. <i>Voz off:</i> «Pero el aroma de las piezas asadas nos descubrió».</p> <p>Lucas se oculta en el hueco de la ternera. Con ella de disfraz, como otro Odiseo en la cueva de Polifemo, huye. <i>Voz off:</i> «Yo, atemorizado de oír los truenos del riguroso bronce y de ver los relámpagos de la pólvora y de sentir los rayos de las balas, me retiré a un foso algo alejado de nuestro ejército. No pensaba separarme de mi nueva amiga, pues pretendía vender su carne en algún pueblo o alimentarme con ella en lo</p>	<p>pp. 288-290 Transformación Traslación de personaje</p>

¹⁹⁵ El desenlace de esta escena en el *Estebanillo* da al traste con los abusos del pícaro a los lugareños: «viendo los criados que me abundaba el vino en la cocina y que me sobraban los regalos que el patrón me enviaba, dieron cuenta a mi amo, recelosos de la cautela; el cual hizo diligencia de saber si era verdad lo que yo le había asegurado; y hallando ser todo al contrario y que estaba alojado en la casa más rica de aquel villaje, llamó al patrón, y [...] supo dél la contribución que me había dado y que le había dicho que era su furriel, mayordomo y cocinero, y lo demás que he referido. Bajó mi amo a la cocina, y tomando un palo de los más delgados que había en ella, me limpió tan bien el polvo, que más de cuatro días comió asado y fiambre por falta de cocinero», *Ibidem*, p. 286. Fernán-Gómez prefiere sacar ileso esta vez a su personaje. La razón es narrativa: a pocos minutos del final, era más idónea la idea de conservar la cobertura del relleno imperial (el pellejo de una vaca), bajo la que se ocultará Lucas huyendo de los cañonazos de la guerra. Une así dos objetos similares: la antedicha envoltura y el esqueleto del rocín de páginas posteriores. Para una explicación más detallada de estas escenas, véase las pp.85-88. Desde el punto de vista biográfico, este temeroso Lucas-Estebanillo parece compartir, como cuenta el mismo director de *El pícaro*, algunas similitudes con F. Fernán-Gómez: «En el momento que se iniciaba la Segunda Guerra Mundial era cuando a mí me habría tocado y me toco hacer el servicio militar. Entonces yo quería por todos los medios posibles no hacer el servicio militar, no tener la posibilidad de hacer una guerra, por esas dos razones: la primera, teórica, porque era pacifista; la segunda, práctica, porque era y lo sigo siendo muy cobarde», D. Galán, *Queridos...*, *op. cit.*, s. p.

<p>que llevara por los bosque la oculta vida del desertor». De repente, Alonso, el peligroso ayudante del barbero, se resguarda en la misma fosa donde se había resguardado Lucas. Alonso se asusta de que una ternera hable en castellano. Lucas lo reconoce y enfurece: «¡Ah, eres tú! ¡Criminal, matarife, descuartizador, hijo de una bruja y de siete verdugos! [...] ¡Muchas veces lo he pasado mal, pero pocas como en la barbería, malandrín, falso mancebo!»¹⁹⁶ Suenan nuevas explosiones. Ambos, asustados, se guarecen bajo la piel de la ternera. Alonso se excusa diciéndole que lo suyo no fue tan nefasto. «A un muchacho [sic], hijo de un adinerado mercader,</p>	<p>cap. III, p. 198</p>
<p>(17) »(Interior de la barbería, <i>flashback</i>) entró en la barbería para que le cortase un poco el cabello y le emparejasen las melenas». Alonso le pide al barbero que le deje probar lo que ha aprendido. Aunque dubitativo, el barbero acepta.</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(18) De nuevo en la fosa, Alonso sigue contándole lo sucedido: «Estaba yo acabando con tal presteza, que mi amo me dio parabienes y se apartó de mí».</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(19) De nuevo, con <i>flashback</i>, se muestra la barbería. Alonso le corta la oreja al muchacho, que no para de sangrar. Coge la oreja y la esconde bajo una alfombra de esparto. Arreándole un guantazo, el barbero le recrimina lo sucedido: «¡Malnacido! ¡Hacerle esto a un joven principal y adinerado!»</p>	<p>p. 199</p>
<p>(20) De nuevo en la fosa, Alonso termina de contarle el final del estrambótico suceso y la casualidad de su encuentro: «Diome más de cien bofetadas y poco menos de cincuenta coces. Yo arranqué a correr por la villa, vi a un sargento pidiendo soldados y aquí me tiene vuesa merced, harto de miedo y buscando el medio para desertar». Lucas se queja de que el barbero se preocupase del adinerado muchacho y, sin embargo, se mofara de él cuando Alonso lo destrozó. «Habrà que pasar muchas tormentas y descalabros hasta que se nos trate a todos por igual», le dice resignado Lucas a Alonso.</p>	<p><i>Ibidem</i></p> <p>Ø</p>

¹⁹⁶ En esta escena se producirán dos traslaciones seguidas: por un lado, en Alonso recae el soldado innominado que coincide con Estebanillo en su mismo escondite: «Llegó a esta ocasión al referido sitio un soldado de mi compañía, poco menos valiente que yo, pero con más opinión de saber guardar su pellejo», *Ibidem*, p. 289; y por otro, para clausurar circularmente el capítulo, Fernán-Gómez divide a Estebanillo en dos entidades catódicas, ya que este será absorbido tanto por Lucas (en lo que concierne a la trama de la armadura de piel vacuna), como por Alonso (recuérdese su oficio de barbero). En cuanto a la transformación, hay que señalar la solución de esta subtrama en la novela. Tras haberse topado el soldado con Estebanillo, este no puede más que reírse de la absurda estampa: como una ingenua avestruz que hunde su cabeza en la tierra, el timorato pícaro se ha agazapado bajo el esqueleto de un rocín, queriendo evitar así las tronadas de las bombas y los peligrosos balazos. De ahí la ingeniosa ocurrencia del soldado: «Señor Estebanillo, venturosa ha sido la caída, pues el caballo se ha hecho pedazos, y vuesa merced ha quedado libre», *Ibidem*, p. 290. En el capítulo, Fernán-Gómez opta por reintegrar al que será desde ahora el compañero inseparable de Lucas, su querido Alonsillo. Para ello, acude de nuevo a los contratiempos de Estebanillo en su dañina torpeza como barbero.

Lucas le ofrece que lo acompañe en sus peripecias, pues «más ingenian dos hambres que una sola». «¿Y a dónde va vuesa merced?», le pregunta Alonso. «A ningún lado, siempre que sea lejos de la batalla. De momento nos comeremos lo que queda del relleno y descansaremos de tantas emociones y pólvoras», le responde Lucas. Se quedan ambos, en el foso y bajo la ternera, mordisqueando el pellejo.	
---	--



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CAPÍTULO IV. EN EL QUE SE RELATA LA LLEGADA DE LOS DOS PÍCAROS AL PATIO DE MONIPODIO Y LA ACOGIDA QUE TUVIERON

Texto fílmico	Texto literario ¹⁹⁷
<p>(1) En un pajar. Lucas y Alonso discuten sobre el significado de sus borborigmos. Lucas aconseja a Alonso acerca de la soledad y de la necesidad de valerse uno por sí mismo: «Aprende presto a caminar tu solo, porque comprobarás en las muchas andaduras que aún te quedan que el camino que tú no hagas los demás no te llevarán a cuestras». Alonso le cuenta que nació en Baeza, pero creció en Sevilla. «¿Y vuesa merced dónde ha nacido?», le pregunta el joven a Lucas, ya que siempre le ha escuchado un origen distinto: hijo de un mercader afincado en Madrid, de una cómica italiana, «piamontés, flamenco, castellano, valenciano, vizcaíno, hijo de mercader, de artista, de escribano, de soldado, incluso recuerdo que en Aviñón se declaró bisnieto de un camarlengo». Lucas desvela que todo son patrañas debidas a la pereza de recordar. Recuerda que es hijo de un pescador nacido en Ampurdán. Pero, de seguidas, le ofrece otro nuevo consejo que vuelve a tirar por tierra su verdadero origen: «a los hombres de edad y respeto nunca les preguntes, pues cuanto más te contesten, menos les entenderás»¹⁹⁸.</p>	<p>Ø</p>
<p>(2) Por un sedero adusto de camino a la ciudad de Sevilla. Voz <i>off</i>: «Con estas y otras filosofías divertíamos el retorno a nuestra tierra, pues estábamos fatigados de andar por las extrañas a las que el destino de nuestros amos, que no el nuestro, nos había llevado. Habían pasado ya muchos días y caminos, cuando, de nuevo en España, decidimos, aunque arduo tiempo y trabajo nos costase, encaminarnos hacia Sevilla». Hablan de Monipodio. Los padres de Alonso, uno tomador y otra alcahueta, estuvieron bajo el mecenazgo del caco, y él pasó su infancia en su famoso patio¹⁹⁹.</p>	<p>Ø</p>

¹⁹⁷ El texto empleado en este capítulo es el *Rinconete*.

¹⁹⁸ Podría haberse inspirado Fernán-Gómez en la primera conversación que Rinconete y Cortadillo mantienen «en un portal o cobertizo que delante de la venta se hace», sentados «frontero el uno del otro», M. de Cervantes, *Novelas ejemplares...*, *op. cit.*, p. 238. Sin embargo, pese a ser este el texto que nutre esta adaptación, Fernán-Gómez opta por ahondar en su peculiar *leitmotiv* sobre el hambre y los borborigmos y la procedencia multilocal de Lucas.

¹⁹⁹ Nótese la traslación de personajes: a partir de aquí, Lucas y Alonso absorben a Rinconete y Cortadillo, respectivamente. La edad de los personajes cervantinos —«el uno ni el otro no pasaban de diez y siete», *Ibidem*, p. 237— solo encuentra su correspondencia en el actor Juan Ribó. Ya maduro, Fernán-Gómez se distancia bastante de esta bisoñez. Por otro lado, ni Rinconete ni Cortadillo conocían a Monipodio; será ya en Sevilla cuando el esportillero Ganchuelo les hable de él y los guíe a su cofradía de maleantes: «puede vuesa merced guiarnos donde está ese caballero que dice, que ya yo tengo barruntos, según lo que he oído decir, que es muy calificado y generoso, y además hábil en el oficio»; «vuesa merced alargue el paso, que muero por verme con el señor Monipodio», *Ibidem*, pp. 253 y 256. En la adaptación, se emplea la infancia de Alonso para trasladar otros fragmentos de *Rinconete*: con su analepsis se recoge (y se transforma en su enunciación), entre otras cosas, el ingenioso inventario de pillerías.

<p>(3) En el patio de Monipodio, <i>flashback</i>. Un par de viejos mellados y beodos, le hacen carantoñas a Alonso, que cuenta ahora con no más de ocho años. Una vieja enlutada reza arrodillada frente a una hornacina, cuyo interior resguarda la figura de una virgen. Dos elegantes mancebos, vestidos de aristócratas, asustan con sus pistolones a Alonso, que rompe a llorar. El patio es un ir y venir constante de gente de todo tipo y de toda condición. Voz <i>off</i> de Alonso: «Estas y otras gentilezas fueron a no dudar las que me inclinaron desde muy pequeño a aborrecer aquella vida. Y lanzarme a los caminos para variar la fortuna, a lo que me ayudó el que mi padre desapareciese en galeras y mi madre ascendiese hecha humo ayudada por el santo tribunal, ya que lo de alcahueta resultó calumnia, pues en verdad era bruja. Cuando ya estaban todos, que se acercaban a veinte los días de menos, aparecía Monipodio». Aparece Monipodio por unas escaleras, cojeando, con aspecto de pirata. A su llegada, todos los presentes forman una respetuosa asamblea a su alrededor. Leen el orden de las pillerías de la banda, una lista de delitos a cometer y sus precios, y a quién le corresponde llevarlas a cabo²⁰⁰.</p>	<p style="text-align: center;">∅</p> <p><i>Rinconete</i>, pp. 256-258</p> <p style="text-align: center;">∅</p> <p>pp. 256-258 y 285-288 Compresión</p>
<p>(4) De nuevo por el sendero de camino a Sevilla. Alonso continúa relatándole a Lucas sus vivencias infantiles en el patio: «En esas disposiciones solían ocupar la primera hora de asamblea y pasaban luego a las pequeñas venganzas con que satisfacían agravios comunes para acabar con las tretas y añagazas con que solía prestar ayuda a los necesitados de ella». Lucas le quita hierro a la peligrosidad de la banda: «Si se ayudan unos a otros, no deben de ser tan mala gente como antes me has dicho». Observan al fondo una oportuna venta donde repostar y sacar rédito, tiene buen aspecto, hay buena moza y buenos caballos.</p>	<p>pp. 256-258 y 285-288 Compresión</p> <p style="text-align: center;">∅</p>
<p>(5) Interior de la venta. Lucas se dispone a jugar a las cartas con un elegante noble. Negocian con qué baraja lo harán, o la de Lucas o la de noble. Finalmente acuerdan jugar con la del ventero. Ofrecen a Alonso, que al fondo de la venta afinaba una guitarra, que se una a la partida. Rechaza al principio la oferta, por consejo de sus padres, pues ya lo desplumaron tiempo atrás unos tahúres. Para paliar su recelo, Lucas y el noble se presentan, recitando sus pomposos y falsos nombres y ofreciendo reverencias. Alonso se une; tropieza con el noble para cambiar la baraja. Aparece la sobrina del ventero, embarazada y abandonada por un arriero. Comienzan la quinola, pero dura poco. El noble descubre que las cartas están marcadas y acaban enfrentándose a</p>	<p>pp. 241-243 Transformación</p> <p style="text-align: center;">∅</p> <p>pp. 241-243 Transformación</p>

²⁰⁰ Hubiera sido innecesario relatar todas las pendencias del memorial y los comentarios sobre estas de Monipodio y los demás cofrades. Fernán-Gómez traslada solo un par de breves comentarios, reflejando así la intención cervantina.

<p>duelo. Finalmente, las culpas recaen en el ventero, que huye para no ser atravesado por los sables. Suspenden la partida y deciden a cara o cruz quién se va o quién se queda en la venta. Gana Lucas y el noble se marcha²⁰¹. Alonso le cuenta a Lucas que hay algo extraño en el embarazo de la ventera.</p>	Ø
<p>(6) En el patio trasero de la venta, <i>flashback</i>. Alonso ve cómo a la sobrina del ventero, al subir unas escaleras, se le cae una hogaza de pan del vientre.</p>	Ø
<p>(7) De nuevo en la venta. Lucas le dice que eso solo «son visiones producidas por el hambre, Alonsillo. Como hace días que no comemos te imaginas que las preñadas dan a luz hogazas de pan». Alonso insiste y Lucas decide comprobarlo. Le arrea a la ventera un tortazo en el trasero, la pellizcan y, finalmente, apresada sobre una mesa, le sacan, para sorpresa del ventero, que había vuelto alertado por los gritos, todo lo que su falsa barriga escondía: panes, quesos, chacina... La joven, ya tarde, suplica que nada le digan a su tío, y se excusa diciendo que aquel saqueo de víveres era por necesidad y por caridad: «para llevar de comer a mis desdichados primo, que están sin padre ni madre»²⁰².</p>	Ø
<p>(8) Por un nuevo camino hacia Sevilla, Lucas y Alonso, cargados de las viandas saqueadas a la joven, van dejando a sus espaldas la venta. «No te preocupe el destino de esa moza», le dice Lucas, «aunque su tío la haya puesto en el cruce de caminos, con los encantos y las artes que tiene, antes llegará ella donde quiera, que nosotros con tanto caminar». Alonso le pregunta por los días que quedan para llegar por fin a Sevilla. «Si los caminos no se tuercen, en medio año me presentarás a tu amigo Monipodio», le responde Lucas.</p>	Ø
<p>(9) Por un áspero camino de olivos, chumberas y espinos, se cruzan a otro caminante.</p>	Ø

²⁰¹ La adaptación modifica el siguiente fragmento para construir el inicio de esta escena: «Tomé de mis alhajas [...] y entre ellas saqué estos naipes [...], con los cuales he ganado mi vida por los mesones y ventas que hay desde Madrid aquí, jugando a la veintiuna, y, aunque vuesa merced los ve tan astrosos y maltratados, usan de una maravillosa virtud con quien los entiende, que no alzará que no quede un as debajo. [...] Fuera desto, aprendí de un cocinero de un cierto embajador ciertas tretas de quínolas y del parar, a quien también llaman el andaboba [...] Con esto voy seguro de no morir de hambre, porque aunque llegue a un cortijo, hay quien quiera pasar tiempo jugando un rato, y desto hemos de hacer luego la experiencia los dos. Armemos la red y veamos si cae algún pájaro destos arrieros que aquí hay; quiero decir que jugaremos los dos a la veintiuna, como si fuese de veras, que si alguno quisiere ser tercero, él será el primero que deje la pecunia [...] Y luego se pusieron los dos a jugar a la veintiuna con los ya referidos naipes, limpios de polvo y de paja, mas no de grasa y malicia, y, a pocas manos, alzaba tan bien por el as Cortado como Rincón, su maestro. Salió en esto un arriero a refrescarse al portal, y pidió que quería hacer tercio. Acogieronle de buena gana, y en menos de media hora le ganaron doce reales y veinte y dos maravedís, que fue darle doce lanzadas y veinte y dos mil pesadumbres», *Ibidem*, pp. 241-243.

²⁰² No hemos localizado en ninguna de las obras picarescas estudiadas esta falsa preñez de la sobrina del ventero. Independientemente de que pertenezca o no a un texto literario, lo reseñable es la construcción en eco de esta micro historia. La sobrina reaparecerá en los capítulos IV y IX como un personaje secundario importantísimo para el devenir de la trama.

<p>Llegan por fin a la ciudad hispalense. Pasan de largo por un lateral de una de sus catedrales, en cuyo derredor rebosa un abanico de gentes variopintas: chicuelos, cojos, vendedoras de camarones, cortesanos, mozas...</p>	<p>pp. 245-246</p>
<p>(10) A un par de calles del patio de Monipodio, Alonso le señala el lugar donde «a la atardecida se reúnen todos»²⁰³.</p> <p>Lucas planea una nueva artería, ha visto al otro lado de la calle a un sacristán cargado de velas. Acercándose con la excusa de ofrecerle una candela al altar de un santo, lo despista y le birla su bolsa de monedas, que entrega a Alonso²⁰⁴.</p>	<p>p. 256 Traslación de personaje pp. 249-252 Compresión Traslación de acción</p>
<p>(11) Patio de Monipodio. Lucas y Alonso se presentan ante Monipodio. Este les explica que antes de entrar en la cofradía deberán superar el noviciado²⁰⁵.</p> <p>Llegan Escalanta y Gananciosa con barriles de vino. Monipodio les pide a todos que hagan coro; mientras meriendan, celebrarán una asamblea.</p> <p>La vieja halduda Pipota le pide a Monipodio ausentarse para cumplir sus devociones. Antes de irse, pide un traguillo de vino para su desmayado estómago. Le llenan hasta arriba una jarra y se la bebe de un solo trago.</p> <p>Avisan de la llegada del alguacil. Monipodio calma a la cofradía: «Nadie se alborote, es amigo y no viene por nuestro daño. Sosegaos, yo les saldré a hablar».</p> <p>Pipota alecciona a los jóvenes cacos con el tópico del <i>collige, virgo, rosas</i>: «¡Holgaos, hijos, ahora que tenéis tiempo, que llegará la vejez y lloraréis en ella los ratos que perdisteis en la mocedad como yo los lloro! ¡Bebed, reíd, gozad, amigos, la vida es corta, y la juventud se pasa pronto!» Gananciosa le da una moneda para que Pipota les encomiende sus oraciones.</p> <p>Monipodio pide cuentas sobre una bolsilla con tres escudos de plata y dos reales, nadie se la ha presentado. El pícaro encargado de la zona donde se efectuó el hurto jura que no sabe quién la ha tomado. Monipodio exige su devolución,</p>	<p>pp. 259 y 263 Transformación</p> <p>p. 267</p> <p>pp. 267-269</p> <p>p. 264</p> <p>pp. 269-270</p> <p>pp. 264-265</p>

²⁰³ En *Rinconete*, es el sportillero Ganchuelo quien guía a los dos muchachos a la casa de Monipodio. Por tanto, hacia Alonso recae este personaje que desaparece por completo en la adaptación.

²⁰⁴ Quien hurta la bolsa de monedas al estudiante, además de un pañuelo con encajes, es Cortadillo. Sin embargo, Fernán-Gómez prefiere trasladar esta acción a Lucas (Rinconete). Es lógico que así sea, pues es este personaje el maestro de Alonso (Cortadillo), y sus maulas funcionan como lecciones de picardía. Por otro lado, se simplifica el fragmento literario: en la novela, no se bastan los dos ladronzuelos solo con quitarle la bolsa al pobre estudiante, sino que también se regodean de él, robándole por segunda vez y mareándolo con falsas ilusiones de encontrarla: «Cortado le siguió y le alcanzó en las Gradas, donde le llamó y le retiró a una parte, y allí comenzó a decir tantos disparates, al modo de lo que llaman bernardinas, cerca del hurto y hallazgo de su bolsa, dándole buenas esperanzas, sin concluir jamás razón que comenzase, que el pobre sacristán estaba embelesado escuchándole. Y como no acababa de entender lo que le decía, hacía que le replicase la razón dos y tres veces», *Ibidem*, p. 251.

²⁰⁵ Al desaparecer Ganchuelo, no hay guía alguno que los presente a Monipodio. Será Alonso quien le relate sus raíces genealógicas (sus padres habían sido compañeros de hazañas de Monipodio), las cuales son la carta de entrada a la cofradía. En *Rinconete*, tras darle relación de sus muchas y experimentadas habilidades e inclinaciones en el oficio, Monipodio los acoge como cofrades mayores. En la adaptación, será la madura edad de Lucas la que los exima del noviciado.

<p>«porque lo pide el alguacil, que es amigo y nos hace mil favores». Los amenaza: «Nadie se burle quebrantando la más mínima cosa de nuestra orden, que le costará la vida».</p> <p>Lucas y Alonso se hacen los suecos.</p> <p>Monipodio recita un discurso valorando la camaradería, pilar inalienable de la cofradía y de la supervivencia de los individuos: «[...] ¿hay clérigos, estudiantes que anden sueltos, no están todos en las universidades y en los seminarios preparándose para tener poder el día de mañana y estrechando amistades entre sí para ayudarse? ¿Y quién ha visto soldados combatir uno por uno, acaso no se unen en ejércitos procurando sean más numerosos que los del enemigo? ¿Y qué os diré de los partidarios del conde duque o de sus contrarios, los de Juan de Austria? Juntos siempre tratan de engrosar sus vidas? Oíd cómo claman siempre los aristócratas españoles, austriacos, portugueses, franceses, ingleses e italianos, defendiendo la unión de su sangre. [...] ¿Y cree uno de vosotros, desdichados, desechos del mundo y de la vida, olvidados de Dios y de los demás hombres, hijos de verdugos, de ahorcados, hambrientos, hijos de hambrientos, de brujas, de ramera, de alcahuetas, que puede valerse por sí solo? Si así lo cree, salga de aquí y parta con todas las bienaventuranzas posibles, que nosotros saldremos a buscar sus despojos y les daremos cristianas sepulturas bajo un árbol, al lado de cualquier camino».</p> <p>Influido por el discurso, Lucas entrega la bolsa. Monipodio celebra el gesto y sale a devolvérsela al alguacil.</p>	<p style="text-align: center;">Ø</p> <p>pp. 265-266</p>
<p>(12) En la calle, Monipodio le entrega la bolsa al alguacil. Se le acerca un hidalgo, que solicita su ayuda para un negocio. «Preciso que no sean conocidos en la ciudad», le explica. Monipodio le dice que tiene a los más adecuados y lo invita a pasar al patio.</p>	<p>p. 266</p> <p style="text-align: center;">Ø</p>
<p>(13) Ya en el patio, avisa a Lucas y a Alonso, que se divertían comiendo, bebiendo y tocando la guitarra con los demás. Se los presenta; Lucas se hará pasar por un personaje de alta alcurnia y Alonso por su criado. «Procuraré a vuestras mercedes vestidos apropiados y de camino les impondré los pormenores de nuestro negocio. Partamos», les explica el hidalgo.</p> <p>Contento Lucas y algo más cauto Alonso, se marchan con el hidalgo. «Muy a ciegas vamos», dice Alonso. A lo que Lucas argumenta: «Amigo Alonso, aunque un refrán diga lo contrario, para el que mal vive siempre vale más lo que aún no conoce».</p>	<p style="text-align: center;">Ø</p>



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CAPÍTULO V. DE CÓMO LUCAS TRAPAZA CONOCIÓ A ISABEL LA TOLEDANA Y SU AMIGA MANUELA

Texto filmico	Texto literario ²⁰⁶
<p>(1) Por las calles de Sevilla. Toribio, el hidalgo que los contrató en el patio de Monipodio, les dice a Lucas y a Alonso que, debido a la situación de España, sus descubrimientos, sus conquistas y sus continuas guerras, «que tantas glorias nos dieron a los españoles, me veo obligado a casarme»²⁰⁷.</p> <p>(2) Entran en la lóbrega casa donde vive el hidalgo. Toribio continúa explicándoles su situación: «Como sabéis, para remediar la despoblación de estos reinos, el conde-duque de Olivares ha decidido gravar con un terrible impuesto a los solteros mayores de veinticinco años, y yo acabo de cumplirlos»²⁰⁸. El lugar donde se aloja es visiblemente pobre, una pequeña buhardilla compartida por otros harapientos hidalgos a quienes no les queda más que el apellido. Conforme van apareciendo estos, se descubre que, tras la fachada de sus trajes, solo hay remiendos, zonas sin tela o absolutamente nada bajo sus capas. Se pasean por la ciudad desnudos si no fuera por los jubones que les cubren. Lucas, poco acostumbrado al pequeño espacio, se golpea con una viga. Toribio les aconseja que siempre que entren se acostumbren a hacer una inclinación, ya que al mismo tiempo les servirá de saludo. Continúa explicándoles su plan: «Como os decía, pienso pedir en matrimonio a una doncella de noble alcurnia que vive en una casulla de las afueras, en la más absoluta</p>	<p>Ø</p> <p><i>Buscón</i>, L. II, cap. V-VI; L. III, cap. Primero, pp. 208, 213-214, 216 y 219-223 Compresión</p>

²⁰⁶ Los textos empleados en este capítulo son el *Buscón*, *La hija-Salas* y *Rinconete*.

²⁰⁷ Para darle cohesión al serial, Fernán-Gómez cambia el encuentro de Pablos con el hidalgo Toribio. En el capítulo anterior, había sido el hidalgo el que se presentaba en el patio de Monipodio para requerir sus servicios; por interés, este desea comprometerse con una dama, y para ello ha de valerse de un tío postizo que tercie –y allane– en las relaciones con su familia. Con el añadido de este pretendido matrimonio de conveniencia, Fernán-Gómez enlaza un nuevo texto picaresco, *La hija-Salas*. Es, pues, Monipodio quien presenta a Toribio a Lucas y a Alonso. En el texto de Quevedo, Pablos se cruza con él por casualidad: «Yo iba caballero en el rucio de la Mancha, y bien deseoso de no topar nadie, cuando desde lejos vi venir un hidalgo de portante, con su capa puesta, espada ceñida, calzas atacadas y botas, y al parecer bien puesto, el cuello abierto, el sombre de lado», F. de Quevedo, *El Buscón...*, *op. cit.*, p. 207. Nótese por otro lado la traslación de personaje: en Lucas orilla ahora el buscón Pablos.

²⁰⁸ Esta motivación circunstancial de Toribio por el matrimonio era cierta en la época: «En el plano socio-económico es de destacar la serie de procedimientos puestos en marcha para impulsar el crecimiento de la población y contrarrestar la despoblación y así fomentó los matrimonios liberándolos de ciertos impuestos durante años y aumentando las cargas de los solteros con más de 25 años», E. Martínez Ruiz (dir.) *et alii*, *La España moderna*, Madrid, Istmo, 1992, p. 247. No hemos localizado qué texto emplea Fernán-Gómez exactamente. En el *Buscón*, al explicarle a Pablos cómo se desenvuelven los hidalgos en la corte, Toribio esboza el mismo interés de fondo, pero no llega a matizar nada: «Y lo que más es de notar: que nunca nos enamoramos sino de *pane lucrando*», F. de Quevedo, *El Buscón...*, *op. cit.*, p. 215. En cuanto al mecanismo de compresión, es de resaltar cómo los adaptadores toman como referencia para el serial el L. III-cap. I, sin embargo lo motean con fragmentos de los dos capítulos previos a este para configurar con más sorna y densidad la idea de esos hilarantes “males de trapos” que sufren los hidalgos con los que convive Toribio, así como Toribio mismo.

modestia cristiana. Solo se alimenta de las limosnas que su madre, viuda, recoge por las calles rezando a todos los santos del cielo. Hasta han llegado a tener fama de milagreras. Cuento con vuestas mercedes para que me ayuden a convencerla de que yo soy un hombre que le conviene. [...] Con tanto limosnear, hace ya meses que llegaron a la ciudad, deben de haber amasado una buena dote, y en el peor de los casos han de llevar de puertas a dentro mejor vida que la mía».

Toribio le pide a doña Andrea, una monja que les ayuda con los remiendos, que disponga el traje para Lucas.

Uno de los hidalgos le pide a doña Andrea algún trapo de terciopelo verde. «Ni de terciopelo verde ni de nada», le dice Andrea. «Ahí tenéis a don Gonzalo, que lleva cuatro días en cama por mal de trapos», agrega señalando a un hidalgo enfermo que guarda cama.

- | | |
|--|----------|
| <p>(3) En los alrededores del humilde casucha de Isabel de Urrutia. Lucas y Alonso, vestidos como gente pudiente, preguntan a Filipón, el criado retrasado de Isabel. Este los conduce a la puerta.
Abre Isabel, recatada y con la mirada esquiva, honrada, tapada la cara con un translúcido velo negro; le pregunta a Lucas qué desea tan noble caballero. El pícaro, tras dar buena cuenta de los pomposos nombres de sus supuestos familiares, le explica que viene de intermediario del padre de su sobrino, quien anda enamorado de su hija. Persignándose, Isabel lo hace pasar a su humilde aposento.</p> | <p>Ø</p> |
| <p>(4) Interior de la casucha, Lucas e Isabel sentados uno frente al otro. Isabel le informa que, «en lo que respecta a mi hija, aparte de su natural recato cristiano, es tan vergonzosa que una sola vez ha cruzado la palabra con don Juan Toribio», y que «procura siempre evitar la turbadora presencia de los hombres, principalmente si están en la edad del amor». Isabel se quita el velo y Lucas, al ver su hermosura, se enamora al instante. «La edad del amor no concluye nunca, mi señora», le dice Lucas.</p> | <p>Ø</p> |
| <p>(5) En la buhardilla de Toribio. Lucas y Alonso conversan tumbados boca arriba en una cama. Lucas le declara a Alonso su amor por Isabel. Le recita un mal medido poema dedicado a Isabel.
Entra Toribio y le da a Lucas una falsa gargantilla para que se la entregue a Manuela, diciéndole que «es limosna que envía mi padre para el santo niño de Carmona, que tantos favores hace a los enamorados». Lucas le declara también a Toribio su amor por Isabel, pidiéndole que «así como yo le ayudo a casar con la hija, bien podría vuesa merced ayudarme a mí a casar con la madre». «Así todo quedará en familia», tercia Alonso sonriendo. Toribio, serio, se opone: Lucas no es de noble casa como él, un hidalgo, un Inestrosa Salcedo. Lucas le cuenta que posiblemente sea hijo del duque de Lerma. «¿Está vuesa merced reconocido?», le pregunta Toribio. «Mejor diré que si alguien me reconoce</p> | <p>Ø</p> |

<p>debo salir huyendo», le responde Lucas. «Pues deje de pensar en la noble viuda», le dice Toribio, zanjando así las intenciones de Lucas. Toribio se desnuda y se introduce en la misma cama²⁰⁹.</p>	<p>L. III, cap. Primero, p. 223</p>
<p>(6) Interior de la casucha. Lucas conversa con Isabel. Le da la gargantilla e Isabel se lo agradece en nombre del santo niño de Carmona. Avisa a su hija Manuela. Lucas besa la gargantilla, pidiéndole al santo niño que interceda en sus amores. Manuela se presenta a Lucas y le suelta su perorata: son pobres pecadoras entregadas a la religión cristiana y a la beneficencia de los más necesitados. Por lo tanto, cualquier caridad será bienvenida, será bien empleada. Lucas la reconoce.</p>	<p>Ø</p>
<p>(7) Inserto de pocos segundos donde aparece un fragmento del capítulo anterior: en la venta, Lucas y Alonso quitándole los víveres a la falsa embarazada.</p>	<p>Ø</p>
<p>(8) Interior de la casucha. Manuela continúa con su perorata. Lucas la escucha con la satisfacción de haberla reconocido a tiempo.</p>	<p>Ø</p>
<p>(9) De noche, en los alrededores del casucha de Isabel. Lucas le cuenta a Alonso quién es realmente Manuela: «la moza de la falsa preñez». Ayudado por Alonso, Lucas se encarama al tejado de la casucha. Se introduce en ella por una ventana. Ya en el interior, busca el aposento de las pícaras, que al sentirlo, gritan. Lucas las amenaza: «¡Diga, mi señora, de dónde ha sacado esta doncella preñada de longanizas, madre de jamones y criadora de hogazas de pan candeal! ¡Vamos! ¡Declare presto este enredo o iremos todos juntos a buscar al alguacil!» Acorralada, de rodillas, Isabel confiesa quién es realmente: «No soy hija de ningún noble, señor, sino del verdugo de Toledo. Y mi vida ha sido siempre con arreglo a mi condición, de hambre en hambre, de miseria en miseria y de picardía en picardía. Y justamente ahora, que con este arbitrio de las limosnas y con el cebo de la niña pecadora llevaba una vida tranquila y regalada, viene su excelencia a turbármela por doble motivo». Lleno de curiosidad, Lucas le pregunta cuál es ese doble motivo. Isabel le confiesa su amor: «nada más ver a su excelencia fui presa de una pasión insana, caí perdidamente enamorada de su excelencia». Manuela interviene para destapar la supuesta nobleza de Lucas y Alonso: «Si este es un noble caballero, yo soy la virreina de El Perú. Si vos os acordáis de mi preñez, yo me acuerdo ahora de las cartas marcadas y de aquel mozo desconocido que luego resultó amigo vuestro. Un pícaro tahúr, eso es tu conde duque». Lucas reafirma con contundencia lo dicho por Manuela y, frente a Isabel, se</p>	<p>Ø</p>

²⁰⁹ Todo lo anterior ha sido un añadido; sin embargo se traslada claramente esta simpática forma de dormir apretujados: «Era de ver, llegada la noche, cómo nos acostamos en dos camas, tan juntos que parecíamos herramienta en estuche», *Ibidem*, p. 223.

<p>quita los bigotes postizos. Ya sin secretos entre los dos, sin que medie clase alguna o sangre que los distancie, se abrazan, se besuquean y se revuelcan por el suelo como dos quinceañeros. «¡Isabel mía, bruja redomada!» «¡Rufián, truhán, bravo mío!» «¡Ramera de mis carnes, remendadora, alcahueta!»</p>	
<p>(10) A la luz de un candelabro, en el comedor de la casucha, Lucas, Alonso, Isabel y Manuela comen abundantemente. Lucas les revela el plan de Toribio: urdir un matrimonio ventajoso. Isabel les revela asimismo las jugosas ganancias de las limosnas malversadas y de algunos favores sexuales: «A más de lo que aquí ves, tenemos enterrado un arca que parece un galeón de Indias»²¹⁰. El criado Filipón, rijoso, intenta manosearle los pechos a Manuela, que se lo quita de encima de un empujón²¹¹. Lucas le pregunta a Isabel cómo consiguió construir su fama de santa. «Apurada me vi, pero salí del mal paso. Llevábamos ya algunas semanas viviendo de las limosnas que pedíamos para los pobres de las cárceles».</p>	<p><i>La hija-Salas</i>, cap. 7, pp. 142-144 Compresión</p> <p>pp.144-145 Transformación</p> <p>pp. 142-144 Compresión</p>
<p>(11) »Flashback, frente a una iglesia. Isabel y Manuela piden limosna. Voz <i>off</i> de Isabel: «Hacíamos esto con tanto arte, mezclando la tentación con la modestia y el arrepentimiento, que en pocos días nos alzamos con las voluntades de todas las gentes de la ciudad, así la ilustre como la plebeya. Pero acertó a llegar un noble forastero». El forastero descubre la hipócrita beatería de ambas,</p>	<p>pp. 139-142 Traslación de personaje</p>

²¹⁰ Fernán-Gómez coloca en boca de Isabel la Toledana lo que el novelista nos cuenta de su triada de pícaros: Elena, Méndez y Montúfar. Su cara pública es la beatería, la abnegación, el silencio, la austeridad, los votos de castidad; su cara privada es todo lo contrario, es la desmesura, el goce sexual, los excesos de vino, las comilonas, la chanza: «en encerrándose la puerta de la calle [...] mudaba la casa pelo; los asadores hacían su oficio [...] Cubriense las tablas luego de manteles limpios y olorosos, donde los tres cenaban con buen ánimo y bebían valerosamente [...], y hacían unas camas tales que su blandura y suavidad era la verdadera salsa del sueño. [...] No se daban manos a engordar, y decían los que simplemente los miraban con devoción: “¡Bendito seáis vos, Señor! Y ¡cómo premiáis a quien os sirve; pues viviendo éstos una vida llena de asperezas, están más gordos que los que gozamos los regalos y pasatiempos del mundo!»», A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, *op. cit.*, pp. 143-144. Nótese, por un lado, que la traslación de personajes ya se ha completado prácticamente, puesto que a partir de aquí dominará el texto de Salas Barbadillo. De entrada, la pícara Elena es Isabel la Toledana; la vieja Méndez, Manuela; y el rufián Montúfar, Lucas Trapaza. Sin embargo, los personajes literarios irán siendo canalizados por uno u otro de los protagonistas catódicos en función de las necesidades narrativas de *El pícaro*. De tal forma que en Isabel puede activarse tanto Elena, como Montúfar o Méndez; en Alonso, tanto a Elena, como el centinela de *Rinconete* que avisa a Monipodio; y en Manuela, tanto Méndez, como Elena, Montúfar o la criada innominada que sirve al trío de pícaros en *La hija-Salas*. Y por otro, cabe únicamente resaltar que el criado Filipón queda innominado en la novela.

²¹¹ En *La hija-Salas*, el carácter violento de Montúfar le lleva a agredir sin motivo alguno (y asiduamente) a su criado: «Montúfar, que era colérico, solía poner las manos más veces de las que eran menester en su criado [...] Y así un día, sobre pequeño interés le hizo una sangría en las muelas: dióle algunos boquijones con determinación. El mozo cogió la puerta y, tropezando en su misma cólera más que en las piedras, fuese a dar parte a la Justicia, no del mal tratamiento —aunque llevaba los testigos en sus encías ensangrentadas— sino de la cautelosa vida de sus amos», *Ibidem*, pp. 144-145. En *El pícaro*, Manuela, trasfondo ahora de Montúfar, empuja a Filipón porque este intenta toquetearle los senos. Lo mismo sucederá en la Escena 13, donde Filipón, movido más bien por despecho que por el daño de otro par de empujones, irá a delatarlos a la Justicia.

<p>confesando que Isabel no es más que una vieja alcahueta que le allanó el camino para tener comercio carnal con Manuela. Los lugareños intentan llevarse a rastras al forastero, que no deja de gritar en ningún momento: «¡Daré fe de mis palabras! ¡Encontraré testigos! ¡Recurriré al Santo Tribunal!» Desbocada, histriónica, pide por caridad que dejen en paz al forastero, a quien le reconoce la verdad de lo dicho. Lloro desconsoladamente. Manuela, en cambio, romper a gritar, como si estuviese poseída, arrancándose los vestidos y cabellos. «¡Satanás, Satanás ha vuelto a ella! ¡Dejad al caballero! ¡Yo soy la mala! ¡Yo la pecadora! ¡Yo la que jamás hizo obra de que se gozase los ojos de Dios!», grita Isabel, martirizándose, arrancándose las mangas, también las de Manuela, pidiendo sobre ella torturas, saetas, espadas, viles castigos, pedradas...</p> <p>Uno de los lugareños, los cuales han formado un corrillo alrededor de las pícaras, grita ¡Santas! ¡Santas! Al instante, todos lo secundan, arrodillándose, persignándose, rezando frente a lo que creen un milagro²¹².</p>	
<p>(12) Buhardilla del hidalgo, Lucas, Toribio y Alonso acostados en la cama. Lucas le cuenta que Isabel se ha percatado de la falsedad de la gargantilla. Le aconseja que para llevar a buen puerto su matrimonio debe de procurarse algo de más auténtico valor. Toribio, preocupado por su exigua situación, le pregunta a Lucas qué puede hacer él sin dineros. Lucas le insinúa que aproveche su juventud para pegarse a una vieja dama.</p>	<p>Ø</p>
<p>(13) Interior de la casucha de Isabel, en una nueva comilona. Los cuatros pícaros beben vino alegremente. Filipón intenta propasarse con Manuela, pero esta vuelve a quitárselo de encima con un empujón. Alonso nota que Filipón se ha marchado y decide seguirlo²¹³.</p>	<p>pp. 142-145 Compresión</p> <p>p. 145 Traslación de personaje <i>Rinconete</i>, pp. 271-279 Compresión</p>
<p>(14) Patio de Monipodio. La Cariharta es auxiliada por la cofradía. Su Repolido, que la ha molido a golpes, quiere alcanzarla. La autoridad de Monipodio intenta imponerse a los abusos del maltratador: «¡En mi presencia no ha de haber demasías! ¡Sal aquí afuera, Cariharta, que yo haré que el Repolido te pida perdón de rodillas!» Repolido avisa que no se arrodillará ante nadie, solo ante los deseos de la Cariharta. Todos ríen y el bravucón saca la espada para enfrentarse a quien ose ridiculizarlo. Cariharta aparece para aplacarlo, pero Repolido vuelve a sus andanzas y acaba golpeándola. De repente, aparece Alonso avisando a Monipodio de que Filipón los ha delatado a la justicia, que va hacia la casucha a prenderlos²¹⁴.</p>	<p>p. 282 Transformación</p>

²¹² Aquí era Montúfar quien protagonizaba esta escena en *La hija-Salas*.

²¹³ Tras los empujones de Manuela a Filipón, es ahora en Alonso en quien recae la taimada intuición de Elena: «Estaba Elena en casa y habíase hallado presente a la pesadumbre, y como tenía espíritu diabólico, recelándose de algún grave mal, aconsejó a Montúfar que [se marcharan]. [...] Dentro de pocas horas entró la Justicia», *Ibidem*, p. 145.

Monipodio requiere la atención de la cofradía para salvar a los pícaros ²¹⁵ .	p. 260 Desarrollo
(15) En la casucha de Isabel, ella, Manuel y Lucas continúan bebiendo vino; canturrean. Exhausto, Alonso aparece para informarles de la delación y de la inminente llegada de los corchetes. Nerviosa, Isabel intenta refrescarle a bofetadas la cogorza a Lucas. «¡Deprisa! ¡Sacad una azada y una pala del corral y desenterrar el arca que está en la cueva!» Apagan el candelabro ²¹⁶ .	<i>La hija-Salas</i> , cap. 7, p. 145 Desarrollo
(16) Por las callejuelas camino de la casucha de Isabel. Filipón es seguido por el alguacil y los corchetes.	p. 145 Desarrollo
(17) Mientras, en la casucha, Isabel coloca precipitadamente las cosas de valor en una carreta preparada en la puerta para huir.	p. 145 Desarrollo
(18) De camino a la casucha de Isabel, el alguacil y los corchetes se toparan con varios teatros montados por la cofradía de Monipodio, cuya única misión es retenerlos lo máximo posible, distraerlos. Intuyendo los embelecados, impaciente, Filipón les urge, inútilmente, a llegar cuanto antes a la casucha. Dos hidalgos fingen una pendencia. El alguacil detiene su marcha para mediar en la riña, pero cuando llegan no hay nadie. Desde una reja, otro tira un maceta. De nuevo se detienen para impedir lo que creen un robo. Al llegar, tampoco encuentran a nadie.	<i>Rinconete</i> , p. 260 Desarrollo
(19) En el sótano de la casucha, Lucas y Alonso se afanan por desenterrar el baúl.	<i>La hija-Salas</i> , cap. 7, p. 145 Desarrollo
(20) En las afueras, cerca de la casucha, la vieja Pipota	<i>Rinconete</i> , p. 260

²¹⁴ También la pelea entre la Cariharta y Repolido termina abruptamente con el aviso de la llegada de la justicia: «Talle llevaban de no acabar tan presto el comenzado cántico, si no sintieran que llamaba a la puerta apriesa; y con ella salió Monipodio a ver quién era, y la centinela le dijo como al cabo de la calle había asomado el alcalde de la justicia», M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, op. cit., p. 282. En la adaptación, se aprovecha esta circunstancia para unirla a la delación de Filipón. Y en vez del centinela, es Alonso el que alerta a Monipodio, que rápidamente ordena actuar a la cofradía a para evitar que los pícaros sean apresados.

²¹⁵ A partir de aquí, todas las acciones de la cofradía de Monipodio encaminadas, por lealtad a sus integrantes, a entorpecer la llegada de los corchetes a la casa de Isabel la Toledana son un desarrollo de este fragmento: «cuando alguno de nosotros va huyendo por la calle y detrás le van dando voces: “¡Al ladrón, al ladrón, deténganle, deténganle!”», uno se pone en medio y se opone al raudal de los que le siguen», *Ibidem*, p. 260.

²¹⁶ Para generar tensión, en el capítulo televisivo se alonga tanto la inminente llegada de los corchetes a casa de Isabel —acción a la que se le suma el fragmento de *Rinconete*—, como la agrupación de las riquezas escondidas por toda la casa. En *La hija-Salas*, todo sucede intuitivamente, deprisa y sin sobresaltos para Elena y Montúfar, no así para Méndez y los criados, que acabarán con sus huesos en la cárcel: «Estaba Elena en casa y [...] aconsejó a Montúfar que, recogiendo el dinero —pues por estar todo en oro se podía hacer con facilidad— se retirase con ella [...]. Agradóle el parecer y ejecutáronle con diligencia. [...] No pudo ir con ellos Méndez porque no estaba en casa; ni fue avisada, porque no se hallaron con persona a quien encomendárselo», A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, op. cit., p. 145.

<p>pide auxilio a la justicia. Según ella, la han ultrajado tres apuestos jóvenes de buena casa. Al otro lado, a unos pocos metros, la cofradía de Monipodio simula una gran reyerta.</p>	<p>Desarrollo</p>
<p>(21) Lucas y Alonso siguen cavando sin obtener fruto alguno. Manuela les mete prisa: ya se ven a lo lejos las luces de los corchetes. Lucas enfurece: «¿Cuántos destripaterrones de la Mancha hacen falta para sacar a flote este tesoro? [...] ¡Mula de varas, bruja mal parida! ¿Para quién enterraste este tesoro? ¿Para tus nietos?» Huyen los cuatro en la carreta que tenían preparada, sin el preciado baúl.</p>	<p><i>La hija-Salas</i>, cap. 7, p. 145 Desarrollo</p>
<p>(22) Llegan los cuatro a una hostería. En uno de sus aposentos, Lucas escribe una carta para Isabel. Lucas y Alonso discuten el estilo de la misiva.</p>	<p>Ø</p>
<p>(23) En el aposento de las pícaras, Isabel cuenta a Manuela, ilusionada, su futura vida con Lucas. Ambos, con la experiencia que dan los años, encontrarán buen acomodo y vivirán de por vida en la corte, dejando de trotar de un lado para otro.</p>	<p>Ø</p>
<p>(24) Lucas lee en voz alta un fragmento de su escrito: «Pues ya sabes que soledad y libertad son primas hermanas». Le pide a Alonso que, cuando acabe, la introduzca sigiloso bajo la puerta del aposento de Isabel. Sigue leyendo: «Y mi temor a perder la segunda, me impide abandonar la primera».</p>	<p>Ø</p>
<p>(25) En el pasillo que da a los aposentos, Alonso camina silencioso e introduce por debajo de la puerta de Isabel la misiva.</p>	<p>Ø</p>
<p>(26) Isabel se levanta ansiosa y la coge. La abre y la lee. <i>Voz off</i> de Lucas: «Esta es la causa de que, hincando de hinojos ante ti mi corazón, suplique tu perdón por este gran error que cometo al separar tu destino del mío, pues bien sé que de ahora en adelante me perseguirá el recuerdo de las horas en que nos hemos deleitado juntos, y a lo largo de todos los caminos, a través de todas las ciudades y posadas...» A Isabel le cambia el gesto de ansiosa alegría a amarga tristeza.</p>	<p>Ø</p>
<p>(27) Lucas y Alonso caminando por un sendero. Continúa la voz <i>off</i>: «...a donde mi fortuna o mi infortunio me lleven andaré siempre buscando lo que hoy abandono».</p>	<p>Ø</p>



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Texto filmico	Texto literario ²¹⁷
(1) En los alrededores de una casa solariega. Sobre un muro, sentado, Alonso vigila que no aparezca por el horizonte alguien a quien temen él y Lucas. Lucas, al otro lado, se apresura a escribirle una carta a su amigo: «A mi mejor amigo don Nicanor Soplete, segundo escribiente de la Real Casa, de su rendido siervo el bachiller Lucas Trapaza» ²¹⁸ .	<i>Caballero de la Tranca</i> , Discurso Primero, p. 9 Traslación de personajes
(2) <i>Flashforward</i> . En una mula, Alonso se dirige a llevarle la carta al mensajero. Voz <i>off</i> : «Pese a las muchas ocupaciones de vuesa merced, encamino estos renglones para rogarle me encuentre acomodo en una casa de bien en el trabajo que fuere» ²¹⁹ .	p. 9 Desarrollo Transformación
(3) <i>Flashforward</i> . Alonso deposita la carta en la mensajería. Voz <i>off</i> : «Pasándole a contar el motivo por el que me encuentro sin casa, sin comida, ni medios con los que procurarme ni una triste hogaza de pan negro. Muchas han sido las desventuras que me han acaecido a lo largo de mi azarosa vida...»	<i>Ibidem</i> Desarrollo
(4) <i>Flashforward</i> . En una carreta, el mensajero lleva la carta a su destinatario. Continúa la voz <i>off</i> : «...y de algunas tiene conocimiento vuesa merced, pero de todas necesito yo descanso, y más que de ninguna de esta última. El caso es tan notable que quien no ha pasado por él tendralo por fruto de la fantasía».	<i>Ibidem</i> Desarrollo

²¹⁷ El texto empleado en este capítulo es el *Caballero de la Tranca*.

²¹⁸ Las traslaciones producidas en este capítulo son las siguientes: Caballero de la Tranca (o don Beltrán) > Lucas; el criado Pedro > Alonso; y el destinatario («su mayor amigo», «vuestras merced») > Nicanor Soplete. Este miedo por la vieja Polonia se refleja desde la primera página de la novela: «témola tanto, aunque me veo fuera de su persecución, que no me atrevo á tratarla sino es con mucha cortesía y recelo de quien la conoce y me oye. No le parezca que soy gentil, y que por ser ella diablo la venero, y la incienso porque no me haga mal», Anónimo, *Las aventuras del Caballero...*, *op. cit.*, p. 9.

²¹⁹ Para rellenar de contenido visual la formalidad epistolar, Fernán-Gómez desarrolla la introducción agregándole el periplo de la carta hasta llegar a su destinatario. En la novela, solo nos encontramos con esto: «Discurso Primero de la viuda de veinte y cuatro maridos, dirigido a su mayor amigo por el Caballero de la Tranca. / De mi ociosidad, por haber mejorado de posada, á sus muchas ocupaciones de vuestra merced encamino estos ringlones; no digo los enderezo, porque los escribo tan tuertos, que si vuestra merced no los mira con atención, le parecerán de solfa y música; algun rato desembarazado (si es que le puede tener vuestra merced) entreténgase con ellos, riéndose á veces, y á veces admirándose de los trabajos que pasé desde la azarosa entrada que tuve en casa de la señora Polonia Veinte y cuatro, mi patrona, hasta que salí de ella», *Ibidem*, p. 9. Por otro lado, la transformación se produce en la motivación del protagonista. El texto literario se sustenta en la advertencia a «vuestra merced» —y por extensión a los lectores— de los nocivos enamoramientos de las viejas: «Si hubiese novedad que yo no pueda impedirla ó excusar de verla ó efectos de amor, avisaré a vuestra merced desta suya, no sé á cuántos somos; solo le suplico no dé lugar de conversacion á viejas, escarmentando en mí», *Ibidem*, p. 72; en la adaptación, en cambio, Lucas, que por su edad anhela paz y seguridad, ruega para que Nicanor Soplete le encuentre «acomodo en una casa de bien en el trabajo que fuere».

<p>(5) En su despacho, Nicanor Soplete lee la carta de Lucas. Continúa la voz <i>off</i>: «La culpable de todo es una mujer que según dicen tiene la increíble edad de ciento y cuarenta años, en opinión de los más ancianos de la comarca es hija de padre catalán y madre vizcaína».</p>	<p><i>Ibidem</i> Desarrollo</p>
<p>(6) En su aposento, la vieja Polonia duerme sobre un catre demasiado pequeño para tu talle; al rato se despereza. Continúa la voz <i>off</i>: «Sin duda, por parte de madre le viene la nariz, que tanto recuerda su perfil las montañas de Sierra Nevada; es tal su estatura que si estuvieseis junto a su rostro necesitaríais anteojos de larga vista para verle la punta de los pies. Cuando se despierta, se estremece en los alrededores y son a causa de sus desperezos los agujeros que se advierten en el techo de su casa. Nunca hubiere conocido a semejante esperpento de no haberme un mal día un caminante aconsejado lo contrario».</p>	<p>pp. 10-11 Compresión</p>
<p>(7) Por un camino seco y frío. Lucas y Alonso acompañan a un caminante. Este les aconseja que no se acerquen a la posada de Polonia. Nadie se atreve a hacerlo: «y eso que las lenguas dicen que la vieja, que es la dueña, tiene un tesoro escondido». Además, les cuenta que «tuvo veinte y cuatro maridos, yo no los he conocido a todos por mis pocos años, y de ellos cerca de veinte están en la gloria del señor, y a los otros se les ha dado por muertos, ya que echaron a correr y ni los cuadrilleros de la Santa han podido encontrarlos».</p>	<p>Ø</p>
<p>(8) Bajo una noche limpia, Lucas y Alonso, guarecidos como pueden del frío, tiritando, llegan a la posada de Polonia. Voz <i>off</i>: «Vuesa excelencia, que es conocedor del mundo y de los hombres, habrá comprendido que me tentaron los dineros de la vieja, no por disfrutar de ellos, sino por darles buen empleo».</p> <p>Lucas aporrea la puerta, pero nadie viene a abrirles. Alonso lanza un guijarro a la ventana, rompiendo un cántaro cuyo contenido acabará cayendo sobre Lucas. Empapado, Lucas se encoleriza: «¡Bribón! ¡Malnacido!»</p> <p>Tras un rato, el sobrino de Polonia se disculpa por no haber abrido antes. Lucas se presenta pomposamente como un hidalgo de encomiables raíces.</p> <p>Ya en el interior, observan estupefactos un lugar oscuro, solitario y mustio. Voz <i>off</i>: «Aún no habíamos visto a la posadera, pero a juzgar por el aspecto de la posada, no era para imaginar que nos esperase allí una noche de regocijo y de desenfreno».</p> <p>El sobrino de Polonia los conduce al aposento en el que se alojarán los pícaros²²⁰.</p>	<p>Ø</p> <p>pp. 13-14</p> <p>p. 14 Desarrollo</p>
<p>(9) Al entrar en el aposento de Polonia para avisarle de la</p>	<p>Ø</p>

²²⁰ Todo el capítulo está aliñado con una atmósfera de cine de terror: noche, frío, decrepitud, suciedad, ruidos de ultratumba, risas diabólicas, etc. Nada de esto está presente en la novela, como tampoco la intención de Lucas de robarle ese supuesto tesoro que esconde Polonia, de ahí que se presente con el postín de nombres de un grande de España.

<p>llegada de Lucas y Alonso, el sobrino se da un susto al toparse con su tía²²¹. Con un palo, Polonia lo castiga por asustarse de ella y por haber dejado entrar a dos pícaros en la posada. El sobrino le insiste en que se trata de gente de bien. «Para salir de dudas, simula una pelea con mi criado Lulo, y entra dando palos en la habitación del forastero. [...] Tú pides ayuda; si acuden, es un caballero; y si no acude a tu favor, el pícaro que yo me imagino», le explica Polonia.</p>	
<p>(10) El sobrino y el criado de Polonia simulan la reyerta en el aposento de Lucas. «¡Favor, don Lucas!», exclama el sobrino. Lucas se levanta y los tumba a los dos a trancazos. En ese momento entra Polonia recriminándole a Lucas el haber atacado a su criado. Armado con un banquito y una espada, Alonso tercia en la discusión: «¡Si piensa la muy vieja que mi amo está cansado, yo estoy aquí!» Lucas lo detiene: «¡Tente, Alonso, que es una dama!» Rendida por la intervención de Lucas, enamorada, Polonia bautiza a Lucas: «¡Bizarro sois sobre todos los del mundo! Desde hoy será vuestro nombre para siempre jamás el famoso e ilustre Caballero de la Tranca. Y para que sea inmortal os rendiré pleitesía por los siglos de los siglos, amén». Lucas, perplejo, le responde: «¡Infanta Matusalén, no se atrevan a reñir, ni a despertarme estos malandrines, porque juro por los divinos ojos de mi dama, la sin par Isabel, que han de morir sin remedio!» Polonia y su sobrino se marchan del aposento²²². Lucas y Alonso comentan la gallarda impresión que han causado en Polonia. «Y eso no interesa para moverla a declarar dónde oculta su tesoro», apostilla Lucas.</p> <p>Del otro lado de la pared, les llega la conversación que Polonia mantiene con su sobrino: «Si pudiera, trocara mis veinticuatro maridos por este. [...] ¿Habéis reparado cuán bien parecía en camisa? Los ojos despidiendo el fuego de la furia, recio el cuerpo y ágil el talle». Alonso cree que está hablando de él, pero al momento sale de su error: «¡Qué fuerte, qué hermoso! ¡Y qué galán estaba con aquella viga en las manos! ¡Y con qué brío detuvo al mastín de su criado!» Alonso entra en cólera, pero Lucas lo detiene: «¡Maldita bruja! ¡Llamarme mastín a mí! ¡Ahora mismo la deslomo!» El sobrino le pregunta: «¿Por qué la llamó Jerusalén?» «Ese es un buen nombre, y debe de tenerme por santa», le responde Polonia.</p> <p>Lucas apaga las velas y se duermen²²³.</p>	<p>pp. 15-17</p> <p>Ø</p> <p>pp. 17-18 Transformación</p>

²²¹ La repulsión, los sobresaltos y el miedo serán recurrentes también en Lucas y Alonso. En la novela es solo el criado Pedro quien parece sufrir los sustos: «Fue fuerza inviar otro recado procurando ablandarla, contra la voluntad de Pedro, porque no era rescibido como quisiera, y las razones secas de Polonia le metian en desconfianza, que de la cara ya habia perdido el miedo, aunque con dificultad, y cabeceaba de verme tan compuesto y cortés», *Ibidem*, pp. 12-13.

²²² Hay un cambio en el nombre de la dama —Magdalena en el *Caballero de la Tranca*—; recuérdese que esta Isabel es la pícara del Capítulo V. Con detalles como este (una traslación), Fernán-Gómez va trenzando coherentemente su serial.

²²³ En la obra literaria, no se produce este malentendido de Alonso. El criado Pedro —y el lector— entiende desde el principio que la anciana alude en su conversación al Caballero de la Tranca. Es necesario recalcar que estos inusuales prontos de Alonso, los cuales brillan por su ausencia en los demás capítulos, son tomados del carácter insolente, irónico y peleón de Pedro. Como podrá verificarse, estas

<p>(11) A la mañana siguiente, temprano, Polonia, vestida gala, destapa con sumo cuidado a Lucas. Al verla, lanza un chillido de terror, el cual intenta disimular al momento con un golpe de tos. Calmado Lucas por la impresión de la desvencijada estampa, Polonia le cuenta su propósito: va a emplearse en servirlo con la ayuda de una criada, aunque no merezca lo de su señora Isabel²²⁴. Antes de abandonar el aposento, se citan ambos a la noche para jugar a los naipes. Alonso se troncha de risa. Irónico, le dice a Lucas: «A fe, que si fuera niña de quince años, si fuera hermosa como Isabel la Toledana, más rica, y fuera más pequeña de cuerpo y de narices, y acepillada de la barba fuera, si fuera de ojos garzos como la otra, y en la cara tan blanca y llena como ella, y fuera de tan linda boca y dientes, y si fuera posible achicarle los pies dieciocho puntos, no fuera mala para vuesa merced nuestra patrona». Lucas, que siempre ve el lado positivo de las cosas, le responde sonriendo: «¡Pero ya que no puede ser...! ¡A fuera, a ver si esta noche le saco unas monedas con los naipes!»²²⁵</p>	<p>pp. 19-20, 26 y 41 Transformación Traslación de acción</p>
<p>(12) En el comedor. Lucas, barajando las cartas, espera a Polonia. Aparece Alonso algo traumatizado: «Como su puerta estaba cerrada, miré por una rendija y vila en camisola matando pulgas con unas tijerillas. Dadme algo de beber para reponerme, que ni en cien años se me borrará tan horrible visión»²²⁶. Aparece insinuándose la vieja Polonia. Lucas le ofrece un trago de vino, y al bebérselo, las tripas le suenan como agua pasando por unas tuberías. Polonia le pide a Alonso, que apenas puede contener la risa, que toque para alegrarles la</p>	<p>p. 38 Transformación</p> <p>p. 41</p>

tres manifestaciones comportamentales irán surgiendo recurrentemente en sucesivas escenas. Por otro lado, consideramos un acierto el haber respetado el simpático error producido —Jerusalén por Matusalén— por una sordera normal en la avanzadísima edad de Polonia.

²²⁴ Aunque sea únicamente en el diálogo, la introducción de la criada Tecla es un pequeño error de guion. A nuestro juicio, debería haberse eliminado. En la novela, esta aparecerá en varias ocasiones como personaje secundario cuya función es adelantar a don Beltrán los planes lascivos de Polonia; en la adaptación presente, en cambio, no hará acto de presencia por ningún lado. ¿Para qué entonces nombrar su inminente presencia si luego no será corporeizado en la trama?

²²⁵ Para aprovechar su vis cómica, Fernán-Gómez modela el texto literario introduciéndole esos desmesurados respingones y expresiones de espanto, idóneos para quitar el hipo, que para nada se encuentran en la fuente primaria: «Empecé á vestirme y bajó á mi cuarto Polonia, no del todo vestida [...]. Juzguéla verdaderamente sierpe, y me revestí. [...] Díjome que la pesaba mucho el que aquellos mozos me inquietasen...», *Ibidem*, p. 19. La cita de luego para jugar a los naipes, algo usual en el carácter de Lucas, cuya ludopatía recorrerá muchos de los capítulos del serial, tendrá lugar varias páginas después: «Preguntóme (¡qué molestia tan grande para mí!) si sabía jugar; díjela que unas quinolillas; sacó los naipes y dineros, diciendo que había de ser entretenimiento no mas», *Ibidem*, p. 41. Esto lo traslada Fernán-Gómez a la invitación para almorzar que le llegará a Lucas a través del criado de Polonia: «El recado fué que su señora me inviaba a almorzar, y que no bajaba á hacerme compañía porque estaba desnuda y algo achacosas», *Ibidem*, p. 26.

²²⁶ En respuesta a la secreta y amorosa nota que luego, en la adaptación, le entregará Polonia a Lucas (el Caballero de la Tranca), el criado Pedro le subirá como respuesta un soneto compuesto por su señor. Aunque sin muestras de la repugnancia de Alonso, es ahí cuando el brioso jovenzuelo descubre la desnuda realidad de la centenaria: «Subió Pedro á dárselo y volvió con él, diciendo que la puerta de su aposento estaba cerrada, y que él había visto á Polonia por una pequeña rendija en camisa, matando pulgas con unas tijerillas, y que no quiso llamar sin decírmelo primero», *Ibidem*, p. 38.

<p>noche una cancioncilla. Pese a la veladas negativas de Lucas, Alonso, empeñado en contrariar a su amigo, se pone a cantar una seguidilla: «Dicen los viejos sabios / que amor es fuego, / y el hombre leña seca / que quiere arder; / y que arde si se acerca / a la mujer. / Chispas y llamaradas / llegan al cielo, / pero pronto es ceniza / todo su ardor; / y hay que avivarlo luego / con nuevo amor». Al son de la música, Polonia se sienta primero en el regazo de Lucas y luego baila como una tabernera sobre la mesa. Alonso se carcajea y Lucas termina echándolo a coscorriones²²⁷.</p>	<p>pp. 54-57 Transformación Traslación de acción</p>
<p>Lucas y Polonia se disponen a jugar la partida de cartas, pero la vieja centenaria solo tiene intención de seguir insinuándose y de demostrar su “poca edad”, su “lozanía”. Al barajar, a Lucas se le caen las cartas, y al agacharse a recogerlas, se le descompone el cuerpo al ver que Polonia, bajo la complicidad de la mesa, se sube el vestido para mostrarle sus piernas: «Me temo que mi estómago vuelve a las andadas. Deme gracias para retirarme antes de que expulse sobre los naipes o sobre vuestra gentil figura los alimentos que acabo de ingerir y el vino con que los he regado»²²⁸.</p>	<p>pp. 41-42 Transformación</p>
<p>Polonia, feliz, echa un trago de vino; se esconde tras un mueble y, simulando a un gato, maúlla al volver Lucas. Este se desploma del susto, arrastrando con él a Polonia. Alonso, que se troncha nuevamente de la contrahecha situación, aprovecha para robar las monedas de la mesa, pero Lucas lo obliga a devolvérselas a su dueña. Avisan a Polonia de la llegada de dos clérigos. Se marcha a recibirlos. Lucas aprovecha para reñir a Alonso, que evita otra nueva tanda de coscorriones al decirle que sabe dónde la centenaria esconde su tesoro. «¡Siempre pensé que mis enseñanzas no caían en saco roto!», exclama Lucas²²⁹.</p>	<p>pp. 28-29 Traslación de acción</p>
<p>Entra Polonia acompañada de los clérigos, que discuten —y apuestan entre ellos— por su verdadera edad. Entre los ciento y veinte años que asegura uno y los ciento y treinta que asegura el otro, Polonia, que se restriega con Lucas, dice</p>	

²²⁷ Estas traslaciones de acción van a ser recurrentes en este capítulo. Se debe a que en repetidas ocasiones don Beltrán y Polonia quedarán bien para comer, bien para jugar unas quínoles, bien para conversar o bien para disfrutar de unos bailes y cantes. Normalmente, Fernán-Gómez sigue la acción ordenada de una de estas citas, pero las recompone a veces con fragmentos de otras. Este es el caso de la seguidilla que canta Alonso (una habilidad característica de este personaje, como podrá observarse en otros capítulos del serial) para deleite de Polonia, pues sirviéndose de su son se contonea con picardía ante Lucas. En el *Caballero de la Tranca* son un corrillo de músicos quienes amenizarán largamente la velada, rematándola con «el romance de Lucrecia, que decía la agradaba mucho la primera copla y las seguidillas; tocaba el del rabel vivísimamente y con gran destreza», *Ibidem*, p. 57. No hemos localizado la seguidilla que canta Alonso; con toda seguridad podemos atribuírsela al genio de Fernán-Gómez.

²²⁸ Los problemas estomacales de don Beltrán son periódicos en la novela: «Luego acudió á preguntarme cómo me sentia del estómago; dijela que como antes, que requería larga cura y de mucho recogimiento, dieta en el comer y beber, que había de ser poco y bueno», *Ibidem*, p. 46. La diferente aquí es que a Lucas se le revuelven las tripas al ver la arrugada estampa de los musulmanes de Polonia.

²²⁹ Este coqueteo gatuno que sorprende a Lucas no aparece en la fuente; en ella, Polonia, seguramente a propósito, caerá justo al terminar la partida de cartas: «ganóme dos reales y levantóse, y al bajar los escalones que había de mi cuarto al patio, resbaló, y desenvueltamente cayó, cubriendo la cabeza con las faldas, descubriendo hasta los jueces antiguos de Castilla», *Ibidem*, p. 41.

<p>no tener más de quince. Dirigiéndose a media voz a Lucas, Polonia le entrega un papelito doblado: «Tomad, aquí os entrego mi mayor tesoro». Lucas se marcha²³⁰.</p>	<p>p. 35 Traslación de acción Transformación</p>
<p>(13) En la cuadra de la casa. Lucas le entrega a Alonso el papelito, el cual lee en voz alta: «Señor don Lucas Trapaza, después que vi a vuesa merced con la tranca en las manos, quedé sujeta a la flaqueza de rendirme a vuesa merced, porque tal aire y brío con ella no se vio jamás en ninguno, perdonen los caballeros andantes y el ilustre caballero don Quijote. Soy un rayo, intrépida, bizarrota, y deseo introducir a vuesa merced en casamiento conmigo, pero viendo en vuesa merced tanta tibieza, suplícole se sirva de enviarme la tranca para mi custodia y alivio en la soledad que paso, que la quiero muy de cerca y tocarla muchas veces con mis manos. De vuesa merced, aunque sea tirano, Polonia». Lucas monta en cólera, pues creía que la vieja iba a decirle dónde guardaba el tesoro. Apuesta con Alonso que en no más de tres días le sacará a Polonia dónde lo oculta. Con burlas, Alonso duda de que Lucas consiga algo de la «bruja, solo tormentos y descalabros». «Déjate de bufonadas, busca un gran lazo rojo, y llévamelo al cuarto. Ofreceré a mi enamorada la tranca como primer presente», le pide Lucas²³¹.</p>	<p>pp. 35-36 Transformación</p>
<p>(14) En su aposento, Polonia se afeita delicadamente, remozándose en perfumes.</p>	<p>Ø</p>
<p>(15) En el comedor, los clérigos continúan discutiendo la verdadera edad de Polonia.</p>	<p>pp. 28-29</p>
<p>(16) Lucas entra en el aposento de Polonia y al verla tendida, maquillada, perfumada y embuchada entre sábanas como una momia, rompe a gritar. «Perdonad, caballero, mi atrevimiento, pero al veros tan tímido, pensé que tenía que poner algo de mi parte para que os decidierais a cumplir lo que el destino nos tiene deparados. Veinticuatro maridos probé sin grandes resultados, pero el número santo es el veinticinco desde esta misma noche», le dice Polonia mientras comienza a desnudarse. Lucas se desmaya. Para cambiar las tornas y obligar al pícaro a casarse con ella, comienza a pedir auxilio, pues según ella, Lucas la ha mancillado. Acuden a la llamada Alonso, el criado Lulo, el sobrino y los clérigos. Al despertarse, algo atolondrado por los golpes que le ha propinado la Matusalén, Lucas finge una rara locura, haciéndole ver a los presentes que se encuentra</p>	<p>pp. 60-72 Transformación</p>

²³⁰ En el *Caballero de la Tranca* sucede así: «Entré en casa, donde hallé á Pedro con la mesa puesta. Subió por la comida, y en el ínterin tomé la servilleta; estaba debajo de ella un papel muy cerrado y con la civilidad de la dorada orilla», *Ibidem*, p. 35.

²³¹ Las relación de don Beltrán con su criado Pedro son menos estrechas que en la adaptación. En la novela será el caballero el que lea para sí la carta de Polonia sin contarle nada a su mozo. Nótese que en el serial Lucas comparte siempre con Alonso los secretos con la anciana, y es este último precisamente el que lee en voz alta los suspiros letrados de la enamorada Polonia.

<p>en el infierno. Alonso intenta espabilar a Lucas: «¡Corramos, que os casan sin sentirlo!»²³²</p> <p>Levantando el orinal, Polonia reclama justicia: «Aquí tengo pruebas de mi preñez; que acuda luego un doctor y que dé fe de mi estado». Todos rompen a reír. Alonso coge el orinal y se lo vierte por la cabeza. Siempre seguidos por Polonia, que porta un garrote para atizarles, huyen de la posada los dos pícaros²³³.</p>	<p>pp. 48-49 Traslación de acción</p>
<p>(17) En una posada. Nicanor Soplete continúa leyendo la carta de Lucas. <i>Voz off</i>: «Todas estas fatigas y estos sobresaltos son los que me fuerza a solicitar de vuestra generosidad una ocupación tranquila en esa villa y corte. Confío pues en la magnanimidad de que siempre habéis dado pruebas y os encomiendo mi vida. Os besa las manos vuestro rendido siervo Lucas Trapaza».</p>	<p>Ø</p>
<p>(18) Por un camino. Lucas y Alonso discuten el mal fin de sus trapisondas. Lucas se muestra optimista, pero Alonso le apuntilla cada frase negativamente, reprobándole además</p>	<p>Ø</p>

²³² Esta última escena en la posada de Polonia es prácticamente irreconocible en el texto literario. Son varias las transformaciones que se producen. 1) Se elimina el aquelarre al que asisten don Beltrán y un amigo suyo, don Álvaro, ausente en la adaptación; una suerte de fantasía animalizada en la que, por arte de brujería, Polonia metamorfosea a los convidados en equinos y hace desfilar al son de la música a un lobo, un oso, un león, un caballo, un tigre, un elefante, etc. Nada de esta desaforada imaginación del autor queda, como es lógico, en *El pícaro*, porque hubiera desentonado con el tono realista del serial. No obstante, queda, aunque fingido por el protagonista, un eco de las artes hechiceras de la centeneria: Lucas dice estar en el infierno cuando despierta de la paliza. Después el espectador descubre que se trata de una inventada artimaña para escapar de las absurdas pretensiones matrimoniales de Polonia. 2) La preñez de Polonia es una simpática constante en el *Caballero de la Tranca*. Fernán-Gómez emplea este *leitmotiv* en el lascivo plan de Polonia de casarse con Lucas, su marido veinticinco. Los ejemplos son numerosos, así que sirva el siguiente: «si se hacía la preñada, había guarda-infantes para su disimulación, que no lo faltaría hacienda ni leche para criar, ni maña para inviarme», *Ibidem*, p. 44. 3) El desenlace de esta aventura de Lucas también es otro en la novela. Nótese la diferencia tras el aquelarre al que asiste perplejo don Beltrán: «Quedé considerando, sin discurrir en el caso, con el juicio del Santo Tribunal, cómo por medio del mismo castigo entraban estas malditas mujeres á pasarlo mejor, y que no solo no era escarmiento para ellas la afrenta pública, sino conveniencia; pero claro está que no puede errar, como discurso, en cosa alguna, y que su castigo y disposiciones son las mas acertadas, como yo lo creo. No quise estar mas en casa, y hasta buscar otra, pasé á la de don Alvaro, donde almorzamos con necesidad, porque los estómagos estaban flacos con tan largo ayuno. Si hubiese novedad que yo no pueda impedir la ó excusar de verla ó efectos de amor, avisaré a vuestra merced desta suya, no sé á cuántos somos; solo le suplico no dé lugar de conversacion á viejas, escarmentando en mí», *Ibidem*, pp. 71-72.

²³³ Trayéndola de otro lado, condensándola, Fernán-Gómez introduce para cerrar las relaciones de los pícaros con Polonia una subtrama que por sí misma gozaba de sentido propio: «El endiablado deseo de Polonia era tal, que se hizo enferma, y por la mañana, sacando el orinal como para vaciarle, mostró á un doctor las aguas por suyas. El majadero de Pedro tuvo atento á lo que hacia y decia del orinal Polonia, que otra vez no se le conoció aquel cuidado, y cuando dijo el Doctor que eran de sugeto robusto y no enfermo, sino muy sano y que habia señales de preñado, que se maravillaba que en su edad los tuviese y estuviese tan recia y buena, y que si no se las hubiera enseñado por suyas no las tuviera por tales. Saltó, como digo, Pedro, sin poderlo sufrir, y dijo que aquellos meados no eran de la señora, sino de su amo; que era una vieja mentirosa y hechicera, y volviendo el Doctor, prosiguió no la creyese, que ella no podia mear, de vieja y seca. Enojóse Polonia con Pedro, y quebró el orinal, vaciándole justamente, en su cabeza, y si el Doctor no se pone á meter paz, creo que Pedro hubiera caido en alguna desgracia de marca mayor con ella, pues no pasó entonces la ejecucion de levantar alto un alpargata que tenia en las manos, adrezándola, y amenazarle con ella, y darle al Doctor de camino, que estaba en medio y mas cerca, en las barbas, un buen sacudido golpe con ella; no era tiempo de lodos, y así no pasó el daño de polvareda», *Ibidem*, pp. 48-49.

sus ansias por tomar fortunas ajenas: «Pues como la felicidad de los desgraciados dependa de los doblones que con vuestras astucias y tus picardías echamos a rodar, ya pueden esperar sentados».	
---	--

CAPÍTULO VII. DE LOS SUCESOS QUE PRESENCIÓ LUCAS UNA AGITADA NOCHE EN CASA DE UN DOCTOR

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i> ²³⁴
<p>(1) En el portal de la casa del doctor Sagredo. Al fresco de una apacible noche, Alonso canta acompañándose de su guitarra, rodeado de vecinos: «Mi señora doña Luz / en la ventana se estaba, / cuando pasó el caballero / y a los ojos le miraba. / Una flor el caballero / de doña Luz demandaba. / Ni el secreto a la noche / doña Luz se la llevaba. / Entre los juncos del río, / bajo las estrellas altas, / el caballero traidor / otra flor le arrebatava. / Mi señora doña luz, / ya no ríe en su ventana, / tras las rejas del convento / de los sus ojos lloraba»²³⁵.</p>	<p><i>Marcos</i>, Relación primera, Descanso Segundo, p. 99 Desarrollo</p>
<p>(2) En la plaza y por las calles de una ciudad concurridísima: vendedores de camuesas, de enseres de barro, de víveres, ricos hombres a pie, a caballo y en carreta, pobres con sus burros cargados de sus cosillas para los negocios, eclesiásticos, tullidos, limosneros, mujeres con las prisas de las compras, niños jugando, etc. <i>Voz off</i>: «Como no podía menos de suceder, mi amigo don Nicanor Soplete, segundo escribiente de la Real Casa, remedió nuestras fatigas, hallando acomodo para los dos en esta corte. A mi compañero Alonso, a causa de sus viejas habilidades, con un maestro barbero, y a mí, en recuerdo de los buenos tiempos pasados en los estudios de Alcalá, en los que poco aprendimos, pero mucho gozamos, y teniendo en cuenta sin duda mi conocimiento del mundo y mi probada paciencia y mis muchos años, que ya empezaban a librarme de sospechas, como escudero y ayo del doctor Sagredo y de su mujer»²³⁶.</p>	<p>Descanso Primero, pp. 92-93</p>
<p>(3) En la casa del doctor Sagredo. El doctor se jacta de su valentía con la espada. Lucas, que no ha visto libro alguno en la casa, le dice, sin intención de afrentarlo: «Luego, vuesa merced más aprendió a matar que a sanar». Sagredo se mosquea, sintiéndose apremiado a excusar la ausencia de volúmenes hipocráticos: «como hace poco que acabé los</p>	<p>Descanso Segundo, pp. 94-96</p>

²³⁴ El texto empleado en este capítulo es el *Marcos*.

²³⁵ No aparece en *Marcos* este romance de tono erótico cantado por Alonso. Se trata posiblemente de una creación de Fernán-Gómez con la que, más que desarrollar, música, tanto en esta escena como en otras, el siguiente fragmento: «Venía casi todas las noches a visitarme un mocito barbero, conocido mío, que tenía bonita voz y garganta; traía consigo una guitarra con que, sentado en el umbral de la puerta, cantaba algunas sonadillas, [...] de manera que con el concierto y la voz del mozo, que era razonable, juntábamos la vecindad a oír nuestra armonía», V. Espinel, *Vida del escudero...*, *op. cit.*, p. 99. A partir de aquí, se producen nuevas traslaciones de personajes: Alonso será el innominado «mocito barbero» y Lucas, Marcos de Obregón.

²³⁶ Este amigo de Lucas, Nicanor Soplete, el cual había aparecido en el capítulo anterior, es el cantor de la Capilla del Obispo del *Marcos*; se ha producido, por lo tanto, una traslación de personaje. De nuevo, Fernán-Gómez apuesta por la cohesión del serial.

<p>estudios, aún no tengo dineros para libros». Aparece doña Mergelina y el doctor se la presenta a Lucas. Caballeroso, Lucas la piropea con elegancia contenida. Mergelina, una mujer de carácter agriado, seca y cortante, se ofende: «¡No quiero que nadie se atreva a decirme requiebros!» Sagredo le pide a Lucas que la acompañe a misa.</p>	
<p>(4) Lucas y Mergelina se encaminan hacia la iglesia. La hermosa Mergelina atrae las miradas de los hombres y a cada paso la piropean. Ella, con semblante orgulloso, responde a todos tajantemente, sin excepción, con deslucimiento y contradicción para su delicado porte. Lucas le aconseja otro comportamiento más afín a su clase: «Mire, señora, ya que no responda bien, a lo menos procure callar como mujer principal, que en el silencio nunca hay defecto». Otro hidalgo, ignorando el felino carácter de la joven, se atreve a acercarse. Lucas se tapa los oídos y no escuchamos lo que dicen. Solo vemos el gesto arisco de Mergelina. Se le acerca otro hidalgo y ella le saca la lengua con desprecio. Lucas insiste en sus consejos: «Lejos de mí pensar que debierais tratar a los humanos como a los santos del cielo, pero creo que las criaturas de la Tierra también son dignas de afecto y de ternura. Vuesa merced, que tantas bellezas atesora, porque no les añade el buen trato y la sonrisa, amén de que si fueseis más dulce de carácter, eso aumentaría vuestra natural hermosura, pues las bellezas interiores trascienden por la piel y por los ojos». Mergelina reflexiona sobre lo dicho por Lucas.</p>	<p>pp. 96-99 Compresión</p>
<p>(5) Alonso se encamina con guitarra en mano a la casa del doctor. <i>Voz off</i>: «Venía todas las noches a visitarme mi amigo Alonso, el mancebo de la barbería, que tenía bonita voz». En el patio de la casa, Alonso deleita a los vecinos con su habilidad musical. Acodada en la baranda, Mergelina lo escucha embobada. <i>Voz off</i>: «Tañía la guitarra, no tanto para mostrar que sabía hacerlo, como por rascarse con el movimiento de las muñecas, que tenía llenas de una sarna perruna. Mi ama se había aficionado a su voz y le escuchaba siempre»²³⁷. Aparece el doctor, cabizbajo, cansado; directamente, sin saludar a nadie, sube a su casa. <i>Voz off</i>: «El doctor, cansado de hacer sus visitas, no reparaba en nada».</p>	<p>pp. 99-100</p>
<p>(6) En la casa del doctor. Mergelina pregunta por Alonso, por qué no se deja ver como antes. Lucas le dice que está bastante ocupado en la barbería y se está curando una sarna. Mergelina rompe a gritar, dolida por el comentario: «¿Qué</p>	<p>pp. 100-101</p>

²³⁷ Menos elaborada que la cancioncilla anterior, algo más ingenuos y menos atrevidos, son estos octosílabos entonados por Alonsillo (creación también de Fernán-Gómez): «Si tu madre no te mira, / vente niña al olivar, / que entre las ramas verdes / tu frente voy a adornar, / entre las últimas luces / vente niña al olivar, / que bajo las ramas verdes / un beso te voy a dar. / Cuando tu madre se duerma, / vuelve niña al olivar, / que junto al olivo verde / tu frente voy a adornar, / y con tus ojos de oliva / a los míos mirarás, / hasta que los gallos canten / quédate en el olivar».

intentáis? ¿Disminuirle? ¿Maltratarle? ¡Mozuelo, barbero, sarna!» Su marido se sorprende por la reacción y Lucas se disculpa, intentando demostrarle su cariño por el muchacho: «Le quiero bien. Prueba de ello es que muchas noches le guardo un bocadillo de mi cena, pues esa vida que decís con el barbero se la gana honrada, pero escasamente». «A tan buena obra, yo os ayudaré», agrega Mergelina, interesada.

(7) De noche, Alonso va a la casa del doctor, cuando, tras el grito de *¡agua va!*, lo bañan de inmundicias. p. 101

Entra al patio de la casa del doctor, lloriqueando. Mergelina, apenada, se apresura a ocuparse de él. Comienza a quitarle la ropa para lavarlo en el pilón del patio. Luego sube a por un perfume para perfumarlo después a refregones.

Lucas, mientras tanto, vigila en la puerta la llegada del marido. Al sentirlo, avisa a Alonso: «¡Alonso, ya debes salir! ¡Y no vengas tanto a visitarme! ¡Vuelve por el mismo camino, que allí ya han vaciado!»

(8) Ya en la casa, Mergelina muestra su disgusto por el escatológico accidente. Lucas le pregunta por qué siente tanto por algo usual y sin malicia. «¿Cómo queréis que no sienta la ofensa hecha a un corderillo como este, a un mocito tan humilde y apacible? ¡Bien quisiera ser ahora hombre para vengarle, y luego mujer para regalarle y acariciarle y..! ¡Pobre desventurado!» expresa Mergelina para asombro de Lucas. Mergelina se confiesa: «Desde que me trajisteis ese veneno envuelto en una guitarra, desde que me reprendisteis de mi áspero y ronco comportamiento, quise ver si podía quedarme en un término medio, amable y honesto, y he pasado de un extremo al otro: de desabrida y soberbia a humilde y apacible, de áspera y desdeñosa, a tierna de corazón, de altiva y suelta, a rendida y sujeta». Lucas le dice que si él es la causa de su inclinación, dejará de ser su criado. Mergelina, llorando, abrazándolo, le pide que la ampare en la ocasión y que no se marche. pp. 101-103

(9) De noche, en un lateral de la casa de Sagredo. Lucas ayuda al doctor a montarse en el caballo. El doctor se marcha a Caravanchel para tres días a ocuparse de un paciente. Descanso Tercero, pp. 106-107

Alonso aparece con la guitarra y se sienta en el portal. Lucas le regaña.

Mergelina, desde el interior de la casa, avisa a Lucas: le pide que aderece lo mejor que pueda una cena para dos.

Alonso, en el portal, canta la misma serenata que en la Escena 1.

Mergelina baja al portal e invita, por prudencia, a subir a Alonso, ya que así, al menos, no provocará escándalos y rumores en el vecindario.

(10) Ya en la casa y con la mesa puesta, Alonso y Mergelina disfrutan de la cena, sobre todo Alonso, que come como si no hubiese mañana. Sin que su ama lo vea, Lucas no para de hacer señales a Alonso para que se marche. pp. 107-111

El braco comienza a ladrar por la llegada del doctor, que se

presenta de improviso. Nervioso, Lucas lo esconde tras las tablas de una repisa sin montar.

El doctor se presenta malhumorado: «¡Hay bellaquería semejante que llamar a un hombre como yo y por otra parte llamen a otro médico!» Para salir del paso, Mergelina le dice que le tenía preparada la cena por si acaso. Lucas aprovecha para limpiar los platos y cubiertos.

Echa la comida de estos en la jarra de vino, la cual, pese a los intentos por impedirlo de Lucas, la agarra el doctor para tomar un trago, llenándose así toda la cara con el guiso. Lucas lo achaca al mal estado del vino: «¡Qué estropeado está este vino!»

El braco no para de ladrarle a las tablas. Extrañado, el doctor se pregunta qué hay tras ellas. Entre Lucas y Mergelina intentan impedir con diferentes estrategias que descubra lo que las tablas ocultan. Lucas le dice que allí guardó un trozo de carne, Mergelina le atiborra la boca de aceitunas, Mergelina finge que se asfixia con un hueso de aceituna, Lucas pide auxilio porque supuestamente está siendo atacado.

El doctor baja con espada en mano a salvar a Lucas, pero cuando llega no hay nadie. Lucas le indica por dónde se fueron los ladrones y este, envalentonado, sale a perseguir a los falsos cacos.

Arriba, en la casa, sacan a Alonso de su entablado escondite. En su huida, se topa con el doctor, que acaba de llegar. Lucas improvisa: «También han robado la capa y han querido matar a este mozo amigo mío, por eso se coló aquí dentro huyendo, que de temor no osa a ir a su casa». Arrogante, ingenuo, Sagredo lo invita a entrar a la casa: «donde nadie os osará ofender. Subid, que en cenando, yo os llevaré a vuestra casa». Mergelina, deseosa, fuerza la situación: «¿Queréis exponeros a más peligros? Puede dormir con el escudero». El doctor acepta. Todos suben a la casa: Sagredo, arrogante y crédulo; Mergelina, feliz; Lucas, renegando; y Alonso, vergonzoso.

- (11) Se van alternando las imágenes del aposento de Lucas, que está acostado con Alonso, y de Sagredo, que duerme junto a su desvelada mujer. Voz *off*: «Hombre tan vivido, tan mal vivido como yo, no precisa ser muy agudo para saber cuáles eran aquella noche el pensamiento y la disposición de mi Alonso y de mi ama». Mergelina comprueba el sueño de su marido y se levanta. Continúa la voz *off*: «Ella, a medias con el diablo, urdió una estratagema. Pensó en soltar a la mula, que era sobradamente inquieta, y al verse suelta alborotaba a toda la vecindad, creyendo que tendría tiempo de volver a la cama antes que la mula hiciese ruido y el marido despertase. Contaba en que después, el marido emplearía en perseguir y dominar a la bestia, el tiempo que ella precisaba para cosas de mayor deleite». Mergelina suelta a la mula, que al verse libre despierta con su alboroto a Sagredo, que llega antes de que su esposa salga de la cuadra. Entre los rebencazos a la mula, Mergelinda recibe lo propio.

pp. 111-113

Arriba, en el aposento de Lucas, el braco, enfurecido, ataca a Alonso.

Lucas baja al establo y consigue detener la paliza del doctor. Mientras este va a por una soga para atar de nuevo al animal, Mergelina aprovecha para huir a su habitación sin que el marido se percate.

Lucas sube también a ayudar a un Alonso herido por las dentelladas del braco. Consigue Lucas quitárselo de encima con una carnada. Alonso lloriquea como un crío. Al verlo quejarse, Lucas, con rebajado orgullo, le dice: «Siempre será menos de lo que te mereces por no seguir mis consejos». «El hambre me tentó, señor Lucas, el hambre, que no la lujuria», se excusa Alonso. «Aprende que el diablo siempre usa disfraces», le instruye Lucas.

El doctor, al ver a su esposa repleta de heridas, lloriqueando, se preocupa por ella. Mergelina se inventa una causa inverosímil para sus heridas: en la oscuridad se ha tropezado con todo el mobiliario, los maderos, la cama, la mesa, la puerta, el barreño, etc. Tras ir a por uno de sus ungüentos, Sagredo le unta, cariñosamente primero y eróticamente después, las heridas con él. Se excitan ambos y se acomodan para refocilarse.

Alonso, celoso al escuchar los ruidos, exclama: «¡Están holgando! ¡Están holgando!» Lucas calma a Alonso, con la voz en sordina: «¡A callar! ¿No dijiste que solo te movía el hambre? ¡A callar y a dormir! Esta es una unión bendecida y están a lo suyo. ¡Señor, Señor, y pensaba que todas estas desgracias y otras mayores que pudieran haber ocurrido las he desencadenado yo con mis buenos consejos! Pero hemos aprendido algo, Alonsillo, que dar consejos es siempre una gran prueba de vanidad».

Lucas se duerme y Alonso se queda lloriqueando²³⁸.

²³⁸ Como se habrá observado, el capítulo VII de *El pícaro* es uno de los pocos que sigue a rajatabla los tres descansos del *Marcos*, sin apenas transformaciones que reseñar. En esta última escena se agrega lo siguiente: los preliminares eróticos entre Sagredo y Mergelina y los posteriores ruidos sexuales que tanto molestarán a Alonsillo, algo poco usual en el serial y con lo que Fernán-Gómez parece sumarse a los primeros brotes del cine del destape; más recurrente es la moraleja final añadida por Lucas: «Dar consejos es siempre una gran prueba de vanidad».



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ²³⁹
(1) De noche, tres viajeros llegan a caballo a una posada.	<i>Guzmán</i> , 2ª P., L. II, cap. III, p. 197
(2) En la posada, en el aposento de Lucas y Alonso. Ambos discuten sobre la idoneidad de intentar sacarles dinero con el juego de cartas a los recién llegados. Alonso desconfía de Lucas, que asegura estar de suerte gracias a su luna: «Y tú, desconfiado, ignoras que hubo un tiempo en que todos los años, sin fallar uno, al llegar la segunda luna de mayo, yo pasaba de sopista a caballero, de las alpargatas a las botas de cuero cordobés, y del pellejo que me dio mi madre, al jubón de terciopelo acuchillado, y todo por mediación de las cartas». Alonso le pregunta por qué entonces él lo encontró en tan precaria situación. Lucas le explica que por culpa de las otras lunas y por celos de la suya. Tras varios intentos, Alonso consigue al fin persuadirlo, tomándole la palabra a una promesa suya de abandonar el juego dada en su última partida, única forma para que Lucas entre en razones y cese en su intento de desplumar a los tres viajeros, dos jugadores de ventaja y un delincuente. Lucas le entrega el último real de ambos y se marcha abajo a observar a los tres viajeros ²⁴⁰ .	pp. 200-201 Transformación Traslación de personajes
(3) Rato después, Lucas vuelve cegado por la supuesta oportunidad de sangrar a los viajeros y miente a Alonso diciéndole que los que están ahora abajo son otros y no los tres viajeros taimados que Alonso vio. El joven, extrañado, le dice que no oyó llegada alguna. «Sin duda nos lo impidió el estar enzarzados en la disputa, porque en verdad te digo que jamás vi tres pájaros con las plumas más a medio caer, tres rostros más candorosos, tres hombres con más aires de simpleza», le dice Lucas. Lucas le pide el real. Alonso, que lo ha escondido bajo una baldosa, se niega a dárselo. Lucas intenta camelárselo con un jubón acuchillado que le	pp. 200-201 Transformación

²³⁹ El texto empleado en este capítulo es el *Guzmán*.

²⁴⁰ La traslación mantiene el esquema amo-criado del *Guzmán*: Guzmán > Lucas; Sayavedra > Alonsillo. En el texto literario, no existe en ningún momento oposición de este último a las pretensiones de su amo, desde el principio ambos van a una: «Sayavedra me respondió que para todo lo hallaría. Resuelto una vez a servirme, lo había de hacer con mucho cuidado; ya que fuese de veras o en burlas, a saltar o a jugar, lo había de tener siempre de mi lado. Que hiciese lo que mandase», M. Alemán, *Guzmán...*, *op. cit.*, p. 201. A Fernán-Gómez le sirve este desacuerdo de Alonsillo para acentuar el estrepitoso fracaso de Lucas, que ni con las lunas de su parte es capaz de desprenderse de esa mala suerte que le persigue. Esta superstición ligada a lo lunar no se explicita en los capítulos seleccionados para la adaptación; sin embargo sí que aparece en otras ocasiones en la novela alemaniana: «Tuvo mi juventud por padre el Vicio / Y mi vida madrastra en la Fortuna. / Formas halló y mudanzas más que luna / Mi peregrinación y mi ejercicio»; «Acontecióme un caso no pensado, y fue que, acabada la obra, me recibieron por jardinero en la misma casa. Fue tal entonces mi buena dicha, creció tanto mi luna y el colmo de ventura...»; «Llevamos hasta allí admirable tiempo, aunque no siempre nos fue favorable, sino muy contrario, como adelante diremos. Que nunca siempre la fortuna es próspera: va con la luna haciendo sus crecientes y menguantes», *Ibidem*, t. I, p. 120 y 245; t. II, p. 302.

<p>comprará tras ganarles la partida. Entre tanto, pisa la loza desprendida, dándose así cuenta de dónde Alonso escondía el real.</p>	
<p>(4) En el comedor de la posada. Ambos, Lucas y Alonso, se quedan en las escaleras, en el extremo opuesto de donde los tres viajeros juegan a las cartas. Mientras los observan, Lucas entre dientes sigue con su cantinela: para él solo son pobres inocentes.</p>	<p>pp. 200-201 Transformación</p>
<p>(5) Lucas juega con los tres viajeros a las cartas. Lo va perdiendo todo poco a poco: dineros, sombrero, correa, botas, jubón... hasta quedarse semidesnudo²⁴¹.</p>	<p>Ø</p>
<p>(6) Los viajeros se marchan a acaballo por donde han venido. Lucas, en la puerta de la posada junto con Alonso, mira a la luna y la maldice entre dientes. Ante la recriminación velada de Alonso, Lucas se muestra optimista: según él ha aprendido mucho con la partida.</p>	<p>Ø</p>
<p>El posadero los llama desde dentro: «¡Entren aquí vuestras mercedes, que hay mucho relente, y con el calzado tan particular que su merced se gasta, pueden helársele los pies y darle una ronquera!» Ya dentro, el posadero les revela su verdadera intención: «No es que me guste entrometerme en vidas ajenas, pero considerando vuestro aspecto, puedo hacerme una idea de cómo se ha desarrollado la partida y de cuáles son las posibilidades de vuestras mercedes en cuanto a pagarme las once dormidas y las veintidós comidas que llevan hechas hasta hoy. [...] Hay un puente sobre el río seco, a la entrada del pueblo en que puede vuesa merced aposentarse desde ahora y estará cubierto de la lluvia si estuviera a bien caer. En cuanto al mancebo, se me ocurre que puede quedarse aquí de sollastre durante algún tiempo, pues no veo otra manera de cobrarme lo que en justicia me deben». Lucas le explica a Alonso qué es un sollastre: «Quiere decirse que tendrás que ayudar y servir para todo en la cocina y fuera de ella, pelarás las cebollas, fregarás los suelos, sacudirás las alfombras. [...] Trabajarás en la casa y en la calle, serás mozo para todo, y moza también si llega el caso, que no me extrañará si te veo a la hora de misa cubierto con tocas acompañando al ama. Barrerás, cocerás, pondrás la olla, guisarás, harás las camas, y cobrarás amén de un techo y un suelo, recuerdos a tus padres, pescozones, puñetazos y puntapiés, y a lo más, esa menestra sin verdura que ya has gustado». Sin otra opción, Lucas aconseja, como amigo y padre, que se quede allí de sollastre, que él se instalará bajo el puente²⁴²²⁴³.</p>	<p>1ª P., L. II, cap. V, pp. 299-302 Transformación Compresión</p>

²⁴¹ La acción de la novela se queda en un *impasse* y vuelve a retomarse a partir de la escena 19.

²⁴² Al igual que ocurriera en el capítulo III, a partir de ahora y hasta la escena 18, Fernán-Gómez va a volver a bifurcar el personaje literario. Hasta el final de la trama, la traslación es Guzmán > Lucas y Alonso. En el reparto de sus acciones y caracteres, en Lucas recaerá la enfermiza afición por los naipes, los consejos para hurtar sin ser cogido y la venta de la copa; y en Alonso, el oficio de sollastre y los hurtos en la posada. Para una explicación más detallada del desarrollo de estos mecanismos de adaptación, véase las pp. 137-139. La causa de que Alonso sea acogido de sollastre es tanto las deudas

<p>(7) Lucas descansa bajo el puente. Se acerca Alonso, que le ha traído a Lucas una hogaza de pan. Lucas le instruye en cómo ir sacando poco a poco, sin que se note, más cosas de la posada. Alonso le cuenta cómo aquella mañana, mientras su dueña alimentaba las gallinas, «metí la cuchara en la olla, que estaba desfallecido, pero no hice más que espumarla porque no disminuyeran las raciones»²⁴⁴.</p>	<p>p. 304 Desarrollo</p>
<p>(8) »Flashback. En la cocina de la posada Alonso introduce el cucharón en la olla para llevarse algo a la boca.</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(9) De nuevo bajo el puente. Lucas sigue instruyendo en las artes picarescas a Alonso: «Bien hecho, hijo, y debes también mirar si hay por allí objetos o viandas que puedan servirnos para hacer dineros, pero que su valor no sea grande».</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(10) »Flashforward. En la cocina, Alonso prepara los alimentos con diligencia. Su ama echa en falta una ristra de chorizos y la encuentra dentro de un jarrón. Voz <i>off</i> de Lucas solapándose con las imágenes: «y no te las llevas cuando las cojas, mejor escóndelas durante algún tiempo, cerca de donde estuvieran antes, en un sitio que no esté demasiado oculto, pero siempre dentro de la cocina o de la despensa, cerca de las manos del ama. Obrando como te digo, si las echan de menos, al volverlas a encontrar pensarán que ha</p>	<p><i>Ibidem</i></p>

acumuladas en la posada, como la ludopatía de Lucas. Por su culpa, no solo tendrá que trabajar en uno de los más bajos y sucios oficios de la época, sino que además será impulsado a hurtarle a sus amos víveres y objetos cada vez de más valor, con el solo objetivo de financiar una supuesta buena racha en los naipes (Lucas está obcecado en aprovechar su buen influjo lunar) que, evidentemente, nunca dará fruto alguno. Como se observará al final, acabarán siendo desplumados, llegándose a quedar Lucas hasta casi desnudo. Aunque en el *Guzmán* también aparezca esa manía perniciosa por los naipes, la causa de su ingreso de sollastre no comparte en nada la del presente capítulo: «Gozaba la florida libertad, [...] túvela y no la supe conservar; que, como acostumbrase a llevar algunos cargos y fuese fiel y conocido, tenía cuidado de buscarme un traidor de un despensero, ¡dése Dios mal galardone! Hacía confianza de mí, enviábame solo, que llevase a su posada lo que me compraba. Desta continuación y trato, que no debiera, me cobró amistad. Parecióle mejorarme sacándome de aquel oficio a sollastre o pícaro de cocina, que era todo a cuanto me pudo encaramar el grueso», M. Alemán, *Guzmán...*, *op. cit.*, pp. 299-300.

²⁴³ La causa de que Alonso sea acogido de sollastre es tanto las deudas acumuladas en la posada, como la ludopatía de Lucas. Por su culpa, no solo tendrá que trabajar en uno de los más bajos y sucios oficios de la época, sino que además será impulsado a hurtarle a sus amos víveres y objetos cada vez de más valor, con el solo objetivo de financiar una supuesta buena racha en los naipes (Lucas está obcecado en aprovechar su buen influjo lunar) que, evidentemente, nunca dará fruto alguno. Como se observará al final, acabarán siendo desplumados, llegándose a quedar Lucas hasta casi desnudo. Aunque en el *Guzmán* también aparezca esa manía perniciosa por los naipes, la causa de su ingreso de sollastre no comparte en nada la del presente capítulo: «Gozaba la florida libertad, [...] túvela y no la supe conservar; que, como acostumbrase a llevar algunos cargos y fuese fiel y conocido, tenía cuidado de buscarme un traidor de un despensero, ¡dése Dios mal galardone! Hacía confianza de mí, enviábame solo, que llevase a su posada lo que me compraba. Desta continuación y trato, que no debiera, me cobró amistad. Parecióle mejorarme sacándome de aquel oficio a sollastre o pícaro de cocina, que era todo a cuanto me pudo encaramar el grueso», M. Alemán, *Guzmán...*, *op. cit.*, pp. 299-300.

²⁴⁴ Todas estas escenas (8-12) tienen como fuente solo este fragmento: «A las cosas de la cocina con facilidad ponía cobro, aprovechándome siempre de la comodidad, como de mí no pudiese haber sospecha. Muchas cosas que hurtaba las escondía en la misma pieza donde las hallaba, con intención que si en mí sospechasen, sacarlas públicamente, ganando crédito para adelante; y si la sospecha cargaba en otro, allí me lo tenía cierto y luego lo trasponía», *Ibidem*, p. 304.

<p>sido un descuido y no sospecharán de ti. Al contrario, cada vez te irán cobrando más confianza».</p>	
<p>(11) Bajo el puente. Alonso trae nuevos víveres. Le pregunta si vendió en el mercado lo que le trajo el otro día. Lucas le confiesa que, aunque vendido todo en el mercado, perdió el dinero jugando a las cartas con dos vagabundos. «Si queremos salir de apuros, he de hacerlo en mayo, porque en junio no pienso tocar una carta. Todos los sabios aconsejan la prudencia», le dice a Alonso, creyéndose sinceramente sus ludópatas teorías. Animándolo a seguir con sus hurtos, le pide que le afane a su ama algo de más valor.</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(12) En la cocina. El ama, desesperada, temerosa, busca un jamón que tenía colgado junto a otros dos: «¡Ay, cuando entre mi marido y note su falta, de la paliza que me da no me levanto!» Metido en su papel, Alonso le ayuda con la búsqueda y lo encuentra en un armario. Ante la incertidumbre de su ama, que no se explica quién ha guardado el jamón allí, Alonso improvisa la razón: ha sido ella sin darse cuenta, debido a las palizas que le da su marido, con las que va perdiendo poco a poco la sesera. Crédula, el ama le da la razón a Alonso, hacia el que demuestra un cariño confiado. Tras el sofoco, manda a Alonso a por unos pollos. Deben preparar la mesa para unos parientes suyos que llegan de Valdepeñas, y el marido, por afecto, quiere agasajarlos bien.</p>	<p><i>Ibidem</i> p. 304</p>
<p>(13) En el patio de la posada. Los dueños y sus familiares comen y beben alegremente. Alonso los observa desde la ventana. Dando un golpe seco en la mesa, el posadero pide de malas maneras a su mujer que traiga el vaso de plata que ellos, los familiares, le regalaron para la boda. El ama saca el vaso de plata del baúl y lo lleva a la mesa. Borrachos todos, beben del vaso y tiran las cosas por el suelo. Rien.</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(14) Preparados para marcharse en carreta, beodos, los posaderos se despiden de sus familiares. Tras la despedida, se disponen a entrar en la posada, pero el marido no consigue siquiera alcanzar la puerta, en donde cae desplomado para dormir la mona.</p>	<p>p. 304 Desarrollo</p>
<p>(15) Bajo el puente. Alonso le muestra a Lucas su nuevo hurto: el vaso de plata. Lucas le dice que algo de tanto valor es peligroso venderlo, porque a dos pícaros como ellos, pobres, enseguida tendrían los corchetes pisándoles los talones. Deciden devolverlo²⁴⁵.</p>	<p>p. 305 Transformación</p>
<p>(16) En la posada. Lucas y Alonso encuentran al ama</p>	<p>pp. 305-306</p>

²⁴⁵ Este rayo de prudencia en Lucas no tiene correspondencia en el *Guzmán*: «Quisiera con algunos cordeles atarlos por los pies a los de la cama y hacerles alguna burla, pero parecióme más a cuento y mejor la del vaso de plata. Púselo a buen cobro. Habiendo asegurado el hurto, volvíme a la cocina, donde no faltó en que ocuparme hasta la noche», *Ibidem*, p. 305.

<p>llorando como una magdalena, porque cree que ha perdido el vaso de plata y si su marido se enterase, «¡esta vez sí que me parte en rodajas y me adoba! ¡Que me lo tiene muy anunciado!» Lucas urde rápidamente un plan con que engañar a la posadera: «Pues que vuestro marido duerme, podéis ir a los plateros a comprar otro vaso como el perdido, y le decís al posadero que, como estaba viejo y abollado, lo hicisteis limpiar y enderezar y por eso parece nuevo». Aterrada, el ama les dice que su marido le tiene prohibido salir de casa.</p>	
<p>(17) En un puesto de una platería. Lucas lleva a cabo su plan. «El rigor del posadero y el temor de la posadera diéronme ocasión de hacerme cargo del negocio, con lo que ella me quedó muy agradecida. Dije a un platero que me limpiase y desabollase el vaso, que estaba mal tratado. Concertelo en dos reales, a la posadera se lo vendí en sesenta y cinco, con lo que pude mercarme ropa nueva y alojarme otra vez en la posada, y disponerme a esperar a los pájaros que aquella noche pudieran caer».</p>	<p>pp. 306-307</p>
<p>(18) En el mismo aposento. Vestido ahora con ropas elegantes y recién compradas, Lucas vuelve a sus andanzas con el juego. Le pide a Alonso que le ayude con la clave del licenciado, la cual consiste en hacerse pasar por bobo y aprenderse unos lisiados movimientos con los que indicar las cartas: para los oros cojear de la pierna izquierda, para las copas dejar los brazos lacios haciéndolos pendular de un lado a otro, para los bastos menear en círculos el hombro izquierdo, etc.²⁴⁶</p>	<p>2ª P., L. II, cap. III, p. 203 Transformación</p>
<p>(19) En el comedor. Lucas y Alonso esperan a que aparezcan viajeros; el posadero duerme en una mesa. Desde fuera, se oyen los relinchos de los caballos y el claqueteo de sus cascotes. «¡Alonso, Alonso! ¡El bobo, que llegan viajeros!» exclama Lucas impaciente. Alonso se mete en su papel. Entran los viajeros, entre ellos se encuentra otro retardado, cuyos movimientos son bastantes similares a los de Alonso²⁴⁷.</p>	<p>p. 204 Transformación</p>
<p>(20) Sentados a la mesa, juegan a las cartas los viajeros y Lucas. <i>Voz off</i>: «Pensé por un momento que hasta la segunda luna de mayo volvíame las espaldas. Pero todo eran temores míos. Aquel bobo no pensaba estar durante toda la partida</p>	<p>pp. 205-206 Compresión</p>

²⁴⁶ Para la explicación de ese recurso, véase las pp. 102-104.

²⁴⁷ Como antes señalábamos, esta escena es fruto del *impasse* textual en el que se dejó la novela. Es decir, Fernán-Gómez divide en dos acciones distintas lo que es en puridad un único arco argumental. Por lo tanto, estos nuevos jugadores que aparece son, en el texto literario, los mismos que la vez anterior. Se produce también una simplificación temporal necesaria (escenas 19-21); en el *Guzmán*, el pícaro irá dilatando el embeleco de los naipes durante varios días, cosa que no ocurre en el serial, cuyo marco temporal no sobrepasa, suponemos, el de unas horas: «Quedaron tan corridos y picados, que me la juraron para el siguiente día, desafiándome al mismo juego»; «Antes por la misma razón lo será mayor que nos acostemos y lo dejemos para mañana»; «no quisieron jugar hasta otro día, que dijeron que volverían», M. Alemán, *Guzmán...*, op. cit., pp. 205-206.

<p>andando de un lado a otro de la estancia haciendo muecas y visajes, en fin, pasando señas a sus compinches. No, era un bobo honrado y sentose a jugar con nosotros. Es más, me explicaron sus compañeros que era un jugador avezado».</p> <p>Alonso hace el bobo alrededor de la mesa para darle las señas a Lucas. El posadero se despierta y se da cuenta del extraño comportamiento de Alonso. Irónico, le dice que si sigue con tales aspavientos le dará jarabe de palo, con el que le quitará en diez minutos el baile de san Vito.</p> <p>(21) Exterior, por un sendero de tierra. Lucas, de nuevo semidesnudo, y Alonso conversan mientras caminan. Optimista, Lucas le explica a Alonso por qué perdió las partidas esta vez: «uno de esos bribones conocía la clave del licenciado y se valió de todas las señas que tú me pasabas en su propio beneficio. Es una lección provechosa, ¿no te parece? [...] Ahora no nos queda sino tropezarnos con unos jugadores que conozcan la trampa, y quieran emplearla contra nosotros, y como nosotros también la conocemos les pillamos confiados, y en un santiamén les desplumamos. ¡Siempre se aprende algo, Alonsillo!» Ambos se pierden por el sendero²⁴⁸.</p>	<p>Ø</p>
--	----------

²⁴⁸ Esa tendencia hacia la derrota, hacia una suerte esquiva que siempre le da la espalda a Lucas, no tiene paralelo en el *Guzmán*. En la novela, son el pícaro alemaniano y su criado Sayavedra los que dejan «mohínos y sin blanca» a los demás jugadores.

CAPÍTULO IX. LUCAS ENCUENTRA A DOS VIEJAS AMIGAS QUE HACEN UNA TRAPISONDA Y HUYEN DE PEDRAZA

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i> ²⁴⁹
<p>(1) A las puertas de un convento, en donde un moje reparte la sopa boba a unos pobres. Tras coger sus cucharones, Lucas y Alonso se acomodan junto a un muro para tomarse la sopa. Alonso le cuenta a Lucas lo que le reconcome: ha decidido probar suerte sin él. Su razón es que nunca ganan dinero, pues aunque Lucas lo adiestre para conseguirlo, lo que ganan acaban perdiéndolo en los naipes. «Yo, Lucas, dejé mi pueblo», continúa, «por no llevar la mala vida que llevaron mis padres. Y quería encontrar un amo que me ayudase, que me enseñase a ser algo más de lo que soy. Otros conozco yo que han empezado en nada y han llegado a algo. Pero esto de la picardía no creo que sea un buen camino. [...] En el cruce de caminos, tire vuesa merced por uno que yo tiraré por el otro».</p>	<p>Ø</p>
<p>(2) Lucas y Alonso parados frente a frente al inicio de un sendero que se bifurca. Cada uno se marcha por un lado distinto.</p>	<p>Ø</p>
<p>(3) En una ciudad. Lucas es perseguido al grito de ¡al ladrón! por unos corchetes. En su huida, para ganar tiempo, le tira a los corchetes un puesto de vasijas de barro.</p>	<p>Ø</p>
<p>(4) Al cobijo de los muros de una catedral, en un corrillo, Lucas juega, con poca fortuna, a los dados.</p>	<p>Ø</p>
<p>(5) Por otra ciudad, festiva y alegre, Lucas camina tranquilamente. Voz <i>off</i>: «Llegué un día a Pedraza, en ocasión en que la ciudad ardía en común gozo, porque los más principales de ellas hacían una máscara celebrando las bodas de un caballero forastero y de una señora de familia adinerada. Habíame acostumbrado a la compañía, y desde la marcha de Alonsillo de Baeza no podía evitar el andar siempre buscando quien remediase mi soledad». Casualmente, se cruza con Isabel la Toledana. Esta le recrimina que la abandonase: «¡Muchas mieles la principio, pero cuando la suerte se tornó, no hiciste nada por encontrarme!» Lucas le quita hierro al asunto y pregunta por su sobrina Manuela²⁵⁰. «Es esa que acompaña a ese galán tan espigado. [...] Un mozuelo de poca malicia, que a no dudarlo le va a dar a Manuela ocasión de ejercitar la suya», le dice, señalándole</p>	<p><i>La hija-Salas</i>, cap. Primero, p. 86 Transformación Traslación de personajes pp. 88-89 Transformación</p>

²⁴⁹ El texto empleado en este capítulo es *La hija-Salas*.

²⁵⁰ Lucas Trapaza toma la tercera persona del novelista para narrar en voz *off* (también en imágenes) su entrada en la ciudad y su fortuito reencuentro con las dos pícaras, Isabel la Toledana y Manuela, del capítulo V. En cuanto a las traslaciones, se formalizan de la siguiente manera: Montúfar > Lucas; Elena > Manuela; y la vieja Méndez > Isabel.

una pareja de jóvenes que caminan delante de ellos, a pocos metros.

El joven, Antonio de Valladolid, le explica a Manuela quién es y qué hace en la ciudad. Es el paje de un rico caballero, de los más ricos y adinerados de Castilla, enfermo por el ajetreo de la boda y tío del sobrino heredero que se casa esa misma noche. Antonio se muestra apasionadamente enamorado de Manuela. La pícaro lo calma: «¡No se acalore vuesa merced, que le sale fuego por los ojos y me va a quemar la pluma!»

Lucas invita a Isabel a tomarse con él una jarra de vino, con la que acompañar el gusto de contarse sus últimas andanzas. «Tiempo habrá», le dice Isabel. «Pero hoy debo estar a la expectativa, que me parece que algo está urdiendo la niña». Lucas la pellizca juguetonamente. «¡Quieta las manos, que estamos en la calle! ¡En esta villa no somos conocidas!», exclama Isabel. Esta lo invita a que las acompañe, que se instale con ellas. Lucas acepta²⁵¹.

- (6) Aposento de Isabel y Manuela. El paje Antonio sigue lanzándole requiebros a la pícaro. Esta, oblicuamente, va sacándole información acerca del rico noble don Sancho, que va a desposarse esa misma noche sin falta. Según le cuenta el paje, está junto a su tío aposentado en el palacio del conde de Fuensalida; es mujeriego, vicioso y ha forzado a más de una doncella. Para evitar escándalos, su tío, sin hijos y cuyo único heredero es el pendenciero de su sobrino, le arregla los entuertos gastándose en ellos parte de su hacienda. Mientras trama un embeleco, Manuela piropea de repente al joven paje, que, sin esperarlo, comienza a comportarse torpemente: se cae, tira una silla y, al levantarla y sentarse, se le desenvaina hasta topar en el suelo una daga con empuñadura bañada en oro. Manuela le pregunta por ella. Antonio le cuenta que se la extrajo al sobrino de su amo por «el antojo de ponerme un aderezo de espada y daga de los muchos que tiene el desposado». De repente, Manuela finge un miedo atroz a la daga y, sin que Antonio pueda remediarlo, se la quita de las manos para evitar cualquier peligro. Antonio le pide licencia para macharse, porque debe volver con el viejo, al que dejó en la cama por una hora y ya van tres. Cuando se dispone a marcharse, pegan en la puerta. Manuela riñe al cielo su mala suerte. Rápidamente, sin decirle por qué, conduce al paje a una habitación y lo encierra allí con llave, rogándole que guarde sumo silencio.

Entran Lucas e Isabel. Lucas y Manuela se alegran de verse, se abrazan. Isabel le explica a su sobrina que Lucas se va a quedar con ellas para ayudarlas en el oficio. Manuela, que ya ha tramado una nueva engañifa, le impele a iniciar su plan: «disponed cuanto antes el coche de mulas. [...] En el viaje os contaré, ahora, de inmediato, disponed el coche de mula y

pp. 90-95

cap. 2, p. 97
Transformación

²⁵¹ La lógica de la adaptación obliga a que Lucas no conozca los planes que traman las dos pícaras. Como acaba de encontrárselas, sería incoherente que entrara en ellos sin ser invitado. Subyace en este amor otoñal, por otro lado, una inversión que modifica necesariamente la novela: en *La hija-Salas* son Elena y Montúfar quienes conforman pareja, no Méndez y Montúfar. La nueva distribución en las traslaciones obliga a que la afinidad amorosa se produzca ahora entre Lucas-Montúfar y Isabel-Méndez.

<p>buscad ropas negras para los tres. [...] Hemos de ir a la calle Real, al palacio del conde de Fuensalida, donde se aloja el amo de mi galán»²⁵².</p>	
<p>(7) De noche, a las puertas del palacio del conde de Fuensalida, llega una carreta.</p>	<p>p. 98</p>
<p>(8) Palacio del conde de Fuensalida. El tío de Sancho, don Rodrigo de Villafáñez, guarda cama en un lujoso aposento. El criado le informa de que «tres almas en pena», «una señora montañesa de muy principal familia con su hermano y una dama que les acompaña», «acaban de llegar de León para un negocio muy importante y solicitan permiso para besar a su excelencia a las manos».</p> <p>Se retira el criado y entran de riguroso luto, con solemnidad pero cabizbajos, los tres pícaros. Intrigado, don Rodrigo les pregunta qué les trae a su aposento un día como aquel, en que preparan el desposorio de su sobrino. Manuela comienza a hablar pero no termina la frase porque rompe a llorar. Isabel también llora, arrancándose además los rizos. Lo mismo hace Lucas, que además moquea y suelta compungidos espasmos. El iluso de don Rodrigo al principio no da crédito a lo que está presenciando, pero termina compadeciéndose de ellos a lágrima viva. Finalmente, aunque introduciéndole intermitentemente nuevos llantos y pesares, ahogándose en las frases por lo dramático del suceso, le cuentan a don Rodrigo la causa de la venida: «Un día don Sancho siguiome hasta mi casa», narra Manuela, «y aunque pudiera respetarme por la calidad de mi sangre, no quiso. Escribiome, paseó mi calle, de día a caballo y de noche acompañado de músicos, al fin hizo las diligencias posibles para conseguir mis favores, pero viéndose de mí cada día peor acogido, que los ruegos eran de poco efecto...» «Una noche», continúa ahora Lucas, «siguiendo los consejos de una esclava berberisca que tenía nuestra madre, yo soy el hermano, sabe vuesa merced, a quien él, a cambio de sus malos servicios había ofrecido la libertad, fue a un huertecillo donde mi hermana solía ir a recrearse y a calmar con el arrullo de los pájaros y las fuentes los ardores de su juventud por no caer en la tentación del pecado. El fogoso y vicioso don Sancho encerrose en los aposentos del guarda, a quien también compró, y aguardó a que mi hermana estuviese dentro, y sorprendiéndola, amenazola, y...» «Y cerrando la puerta con llave», remata Manuela, «lanzose sobre mí, y con una daga que me puso en los pechos alcanzó con villana fuerza lo que no había conseguido con blanda</p>	<p>pp. 98-104 Transformación Compresión</p>

²⁵² Por las razones antes esgrimidas, este encuentro amistoso, sorpresivo, es de una sentimentalidad distinta en *La hija-Salas*: «Abriendo, pues, al que llamaba, que era un galán suyo —que, a título honesto de hermano, para cumplir con la buena gente, la acompañaba en bien peligrosas estaciones— recibíendole entre sus brazos, en breves palabras le contó al oído la aventura de aquella noche [...], entró con ellos una criada vieja, mujer muy cumplida de tocas y rosario, de cuyas opiniones y doctrina se fiaban los negocios de más importancia y peso, y en un estribo un pajecillo de catorce a quince años, diestro en las embajadas de amor», A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, *op. cit.*, p. 97. Nótese que supresión de este pajecillo nada aporta a la trama, con lo cual hubiese sido absurdo incluirlo.

<p>cortesía. Luego, se ausentó sin ánimo de volver, mi madre murió, dejándome sin más sombra que la de mi tía». Le enseñan la daga como prueba del delito y le solicitan dos mil ducados de dote para un convento, si no, irán a la Iglesia a impedir el casamiento de su sobrino. Temeroso, don Rodrigo cede, entregándoles en valor incluso más de lo que pedían los pícaros, con la condición de que se mantengan en silencio: una cruz de oro repleta de diamantes y una arqueta de plata²⁵³.</p>	
<p>(9) Entran los tres pícaros en un mesón.</p>	<p>Ø</p>
<p>(10) Al otro día, Antonio se despierta, gritándole inútilmente a Manuela que lo saque de allí, preocupándose de igual modo por la boda ya pasada de su amo.</p>	<p>Ø</p>
<p>(11) En la intersección de un camino. Lucas espera, vestido con los mismos ropajes de viudo. Se le acerca un chiquillo y, tras preguntarle por sus señas, le entrega una carta. Se queda un rato con la mano alzada esperando una propina. Lucas le aconseja: «Nunca pidas demasiado presto, porque puede ocurrir que el que ha de dar, se sienta ofendido, y haga como yo, que no doy nada». El niño se va apenado. Lucas abre la carta y se dispone a leerla. A ambos lados de Lucas, a la altura de su cabeza, conforme hablen, aparecerán insertados los bustos de Isabel y Manuela. Voz de Manuela: «Sin merma del afecto que por ti sentimos, hemos considerado Manuela y yo la conveniencia de emprender un camino que no sea el tuyo, interesado está mi corazón en tu recuerdo, y para esta vida trabajosa que Dios nos ha dado, mejor es tener la voluntad libre. Doy por seguro que tú nos echarás de menos los primeros días, pero nos habrías echado de más poco después. No olvides amado Lucas, que soledad y libertad son primas hermanas. Piensa también Manuela que...» Voz de Manuela: «no es justo hacer tres particiones iguales en lo ganado en esta hazaña, pues yo he llevado la parte más trabajosa, urdiéndolo todo y enredando al paje simplón en mis hilos. Creemos que, con la comilona que te diste anoche y el traje de terciopelo negro con pasamanería y azabaches, estás bien pagado. Y así lo pensarás tú también». Continúa Isabel: «A más que tú, Lucas, no eres hombre de</p>	<p>Ø</p>

²⁵³ Hay algunos pequeños cambios y supresiones enfocados a aligerar la escena y a dotarla de mayor comicidad: en *La hija-Salas*, por ejemplo, el trío de pícaros solo le sacan algunos «dobles de a cuatro» al enfermo tío de don Sancho, personaje que desaparece por completo de la trama. Produce sin duda alguna más colorido visual la cruz de oro incrustada de diamantes y la arqueta de plata. Lo reseñable, en cambio, al menos para nosotros, es la capacidad cómica de Fernán-Gómez al edificar esta escena. Comparándola con *La hija-TV* de Angelino Fons, cuyo episodio también adapta este mismo capítulo de la novela salasiana, se comprueba el talento natural para la comedia de Fernán-Gómez. Ya de por sí el texto literario ofrecía todos los recursos para provocar la carcajada. Pero es en el gesto de pánfilo de Joaquín Roa, actor que interpreta a Rodrigo de Villafañez, en su apariencia entrable, así como en los aspavientos de falso doliente de Fernán-Gómez, donde descansa la hilaridad que produce estos minutos inolvidables del serial. En la adaptación de Fons, por su condición social y por su casting —Victoria Vera, Queta Claver y Daniel Dicenta, actores con menos habilidades para la comedia—, todo se desarrolla con un tono desaborido y neutro.

tener muchos dineros, pues si yo pudiera mermar algo tu natural alegría y espíritu aventurero, que son tus dones más principales...»

Continúa Manuela: «pero no le des demasiado al naipe, y guarda algo de lo que ganes para cuando te falten las naturales energías, que de los amigos poco se puede fiar...»

Continúa Isabel: «aunque podrías recurrir a alguno de los muchos que en los caminos has hecho, para con su ayuda sentar plaza en la corte, que en estos reinos, quien no vive de la corte, no vive».

Lucas hace pedazos la carta y la tira. «¡Consejos, consejos, consejos, eso nos damos siempre los pobres unos a otros!»

Ante las posibilidades, se queda pensando qué camino coger. Lo echa a cara o cruz.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Texto filmico	Texto literario ²⁵⁴
<p>(1) A través de una plaza y unas callejuelas, Lucas se dirige a un escondrijo de pícaros. Voz <i>off</i>: «Cada vez más cansado de los caminos, más añorante de las posadas, halleme durante una larga temporada en la ciudad de Cáceres, donde me dieron buena acogida otros caballeros de mi alcurnia, con los que compartir durante un tiempo techo y fervor. Afortunadamente, aunque la luna de mayo no volvió a serme propicia, la de octubre no pudo estar conmigo más propicia y sonriente»²⁵⁵.</p>	<p>Ø</p>
<p>(2) Lucas baja al sótano, en donde convive con otros pícaros. Entre otros, hay un corrillo jugando a los naipes. La anciana Lebrusca se enfada: «¡Ni un ochavo, ni un ochavo! ¡Perro judío! ¡Me habéis vaciado la faldriquera!», exclama entre escupitajos. Lucas entra por Lebrusca en la partida. De un baúl, Lebrusca saca un elegante vestido y se marcha²⁵⁶.</p>	<p>Ø</p> <p><i>Buscón</i>, L. III, cap. III, p. 238 Desarrollo</p>
<p>(3) Lebrusca se dirige al aposento de una prostituta.</p>	<p>p. 238 Desarrollo</p>
<p>(4) Ya en su aposento, ante un espejo de tocador, la prostituta se prueba el vestido que le acaba de traer. Lebrusca le dice que el vestido está en venta porque a su antigua dueña le afligen las estrecheces, por eso se lo vende en tan menguado precio. Asimismo, como vendedora versada, la engatusa con los beneficios que con él obtendrá: «para tu oficio, cuanto más hermosa y recatada es la ropa que una mujer lleva puesta, más generosos son los hombres por verla caer sobre ella». La prostituta se lo paga, dejándoselo puesto. Lebrusca le advierte que no haga tal, que espere algún tiempo a que sus dueños se olviden del vestido: «Piensa que alguien puede reconocerlo, y no merece la triste doncella que se ve forzada a venderlo semejante afrenta». Por más que la vieja le insista</p>	<p><i>Ibidem</i></p>

²⁵⁴ El texto literario empleado en este capítulo es el *Buscón*.

²⁵⁵ Es de nuevo el personaje quevediano Pablos, trasfondo de Lucas, el elegido por Fernán-Gómez. Tomando el *Buscón* como referencia, este episodio sigue cronológicamente al capítulo V. Para evitar asociarlos, se traslada la casa del hidalgo Toribio a una suerte de subterráneo húmedo y oscuro en donde Lucas convive con otros pícaros. De Toribio tampoco queda rastro alguno.

²⁵⁶ La adaptación se sirve únicamente de un párrafo para elaborar esta y todas las siguientes escenas hasta la entrada en prisión de los pícaros: «Quiso, pues, el diablo, que nunca está ocioso en cosas tocantes a sus siervos, que, yendo a vender no sé qué ropa y otras cosillas a una casa, conoció uno no sé qué hacienda suya. Trujo un alguacil, y agarráronme la vieja, que se llamaba la madre Labruscas. Confesó luego todo el caso, y dijo cómo vivíamos todos, y que éramos caballeros de rapiña. Dejóla el alguacil en la cárcel, y a mí con ellos. Traía media docena de corchetes —verdugos de a pie—, y dio con todo el colegio *buscón* en la cárcel, adonde se vio en gran peligro la caballería», F. de Quevedo, *El Buscón...*, op. cit., p. 238.

y le advierta, «No hagas que tu vanidad te lleve a ser desagradecida con la suerte que lo trajo hasta tus manos», la prostituta, cegada por la pasamanería de oro del vestido, decide dejárselo puesto: «¡Antes me quitaría la piel! [...] ¡No tiene paciencia mi hermosura!»

Pegan a la puerta y aparece un cliente, un noble lascivo. Lebrusca se marcha.

Desmesuradamente pegajoso, el noble le declara su amor. Al momento, se percata del traje: «¿Qué burla es esta? [...] ¿Qué castigo del cielo se abate sobre mí? ¡Profanación!» Este resulta pertenecer a su hija. La prostituta le revela quién se lo vendió. El noble, arrodillándose y mirando al cielo, encuentra en aquella situación una señal divina censurándole su lujuria. Golpeándose con poca fuerza en el pecho, exclama: «¡El arrepentimiento y la penitencia serán mi bálsamo!»

- (5) En la casa del noble arrepentido. Acompañado de su servicio, su mujer e hija, el noble les cuenta, aderezando su relato con falso heroísmo y honestidad, cómo consiguió el vestido: «Mi amor de padre, y mi afán de justicia. Una vieja que vi por la calle me condujo, bien a su pesar, hasta donde nunca debieron entrar ni mi persona, ni mi dignidad. Llevaba la vieja terciado al brazo un vestido mal oculto por un lienzo. Creí reconocer en él el que a nuestra hija le fue robado por la santera. Fui en su seguimiento, entré, y... excusadme de ser más prolijo». Asimismo, jura que no se quedarán sin castigo los culpables, y que para ello ya ha dado aviso a la justicia. Se sientan los tres a comer. Se santiguan.

Ibidem

- (6) En sótano donde se guarecen los pícaros. Lebrusca remueve con una pala una olla que cuelga sobre una hoguera. Lebrusca llama la atención sobre la suerte de Lucas: «¿No estarás usando con nosotros tus mañas de fullero?» Este, mosqueado, le dice: «¡Cósete la boca con lezna de zapatero si no quieres que te la cierre yo de una puñada, y no culpes al demonio ni a mí de la mala suerte que te acompaña hoy!» Otro tercia en la discusión advirtiéndole a la vieja la peligrosidad de su nefasto negocio con el vestido: «aún pueden dar contigo y traernos a la justicia por tu rastro». Segura de sí, le responde: «Así fueran podencos, no darían con esta madriguera. Yo no doy nunca noticias de mi paradero».

Ibidem

- (7) Amarrados en fila todos los pícaros del sótano, son conducidos, entre increpaciones y risas de los curiosos, a la cárcel. Lebrusca, desesperada, grita inútilmente: «¡Soy inocente! ¡Misericordia! ¡Piedad con esta pobre vieja!»

cap. IV, p. 239

- (8) En el interior de una lóbrega prisión. Conforme son engrilletados, el carcelero, tuerto y sádico, los lanza por unas estrechas escaleras, por donde ruedan violentamente hasta el fondo de un saturado calabozo.

Ibidem

Para evitar la misma suerte, Lucas soborna con unas monedas al carcelero, que lo enviará a otro calabozo menos

húmedo y más amplio.	
<p>(9) El carcelero muestra a Lucas el nuevo calabozo: «Aquí estaréis bien. Esta es la sala de los linajes». Para paliar la falta de jergones, Lucas le da otras monedas. El carcelero se acerca a uno de los reos que dormía tranquilamente, quitándole de un golpe su jergón y entregárselo a Lucas. Se marcha.</p> <p>Un grupo de reos llama a Lucas a unirse con ellos para jugar a las cartas. Al sentarse este, le avisan de que tenga cuidado con el que está detrás de él: su delito, además del escatológico de las ventosidades, como el mismo reo reconoce, es el de la sodomía. Todos hacen burlas sobre su condición.</p> <p>Aun perdiendo la partida, Lucas se niega a pagarles. Piensa que lo han timado. Los reos, indignados, rodean a Lucas. Poco a poco, la discusión se transforma en una escandalosa reyerta. De repente, aparece el alcaide con algunos carceleros. A verlos, los reos fingen estar cantando. Pese a que luego, según los intereses de cada cual, comienzan a contarle al alcaide lo sucedido, este, viendo que ni es un motín ni una fuga, decide marcharse, dejándole encomendado al sádico carcelero que medie en la trifulca. Tras acallar a los reos con una sola amenaza, coge a Lucas por las solapas y se lo lleva²⁵⁷.</p>	<p>p. 240</p> <p>pp. 241-242 Desarrollo</p> <p>pp. 240-241 y 243 Transformación</p>
<p>(10) En los pasillos, el carcelero lo chantajea: «No veo mejora en el cambio con bajar al calabozo. Y hasta puede agravarse vuestra enfermedad». Lucas no le da nada y acaba siendo lanzado escaleras abajo al peor de los calabozos. Allí mal descansan sus antiguos compañeros del sótano, quienes se alegran al verlo: «¡Oh, Lucas, ya está la familia completa!»</p>	<p>p. 241</p>
<p>(11) Aparece el carcelero repartiendo rebencazos a diestro y siniestro. Reparten la comida. Lucas se queja: «Ni siquiera cocéis el agua con un poco de sustancia». Siguiendo con el chantaje, el carcelero le dice: «A ver si lavándoos las tripas, se os lava también la conciencia».</p> <p>Desde fuera, llega al calabozo el repiqueteo de tambores, los chasquidos de unos latigazos y los gritos de dolor de una</p>	<p>Ø</p>

²⁵⁷ La causa de la trifulca carcelaria no tiene nada que ver en la novela con las trampas en esta partida de cartas. Fernán-Gómez sustituye un encontronazo escatológico por una riña entre tahures más afin al carácter de Lucas: «Yo que oí el ruido, al principio, pensando que eran truenos, empecé a santiguarme y llamar a Santa Bárbara. Mas, viendo que olían mal, eché de ver que no eran truenos de buena casta. Olían tanto, que por fuerza detenían las narices en la cama. Unos traían cámaras y otros aposento. Al fin, yo me vi forzado a decirles que mudasen a otra parte el vedriado. Y sobre si le vienen muy ancho o no, tuvimos palabras. Usé el oficio de adelantado, que es mejor serlo de un cachete que de Castilla, y metile a uno media pretina en la cara. Él, por levantarse aprisa, derramóle, y al ruido despertó el concurso. Asábamos a pretinazos a oscuras, y era tanto el mal olor, que hubieron de levantarse todos», *Ibidem*, p. 240. A esto le suma los abusos de «otros cuatro hombres, rampantes como leones de armas», que a fuerza de rebencazos y pedradas despluman a los recién llegados, silenciando los gritos de los pobres reos con cancioncillas amistosas: «Los bellacos que vieron que no se quejaban, dejaron el dar azotes, y empezaron a tirar ladrillos, piedras y cascote que tenían recogido, [...] y porque no se oyesen sus aullidos, cantaban todos juntos y hacían ruido con las prisiones», *Ibidem*, p. 243.

<p>mujer. Con gustosa malicia, el carcelero exclama: «¡Escuchad! ¡Escuchad!»</p>	
<p>(12) En el exterior, la vieja Lebrusca, con un capirote y montada en un pollino, está siendo fustigada. Los curiosos celebran la tortura.</p>	p. 247
<p>(13) Lucas, que no quiere correr la misma suerte, saca otras monedas y se las entrega al carcelero, que ríe despiadadamente.</p>	p. 244
<p>(14) En el despacho del escribano, acompañado por el carcelero, Lucas le entrega al administrador sus monedas para que se las guarde, suplicándole además «que lo que haya lugar y sea de justicia ayudéis en la causa de un hijodalgo que solo por el engaño se ve en tan mal trance, el señor carcelero lo sabe». Este le explica cuáles son los rectos caminos de la justicia: «Crea vuesa merced que en nosotros está todo el juego. Y que si uno no da en ser hombre de bien, puede hacer mucho mal. [...] No vendría mal que le dieseis algún óbolo al buen don Diego García, el alguacil, que a esta gente invoca a callarla con mordaza de plata, y aún añadir algo para el relator con que desembarazarle la boca y que pueda comerse alguna cláusula entera, que un relator, señor, con arquear las cejas, levantar la boca, dar una patada para hacer atender al juez distraído, las más de las veces lo está, y hacer de improviso una acción cualquiera, puede destruir a un cristiano». Preocupándose por la tos de Lucas, el administrador le aconseja unos vahos de eucaliptos y malvas. Tales puede procurárselos dándole un escudo al alcaide y otro al carcelero, porque «esta gente no hace virtud si no es por interés». Tras untar de nuevo al carcelero, este, entre sádicas risas, le quita los grilletes y lo invita a su casa.</p>	pp. 244-245
<p>(15) En un convento. Con monjes rodeando solemnemente una hoguera situada en el patio, el noble rijoso lanza al fuego, con orgullo y convencido, el vestido robado a su hija²⁵⁸.</p>	Ø
<p>(16) En casa del carcelero. Lucas, con una toalla cubriéndole la cabeza, está tomando unos vapores. La mujer del carcelero cose con esmero la empuñadura de un rebenque. Entra el carcelero dando voces, recriminándole a su mujer por qué, en vez de atender a la comida, está reblandeciéndole las flemas al pícaro. Esta le entrega cariñosamente el rebenque: «¡Mirad, marido mío, lo que os he hecho en la empuñadura para que no sufra vuestra mano!» Asimismo, le pregunta por su enojo. Este se lo confiesa: el aposentador le ha dicho que su mujer no es limpia, que es judía. Encolerizada, recrimina a su marido: «¿Y con esa</p>	pp. 245-247

²⁵⁸ Aunque sea esta progresiva conversión espiritual del noble rijoso una consecuencia del robo del vestido, hemos decidido considerarla como un añadido paralelo a la historia carcelaria de Lucas Trapaza. Por su distancia con las otras escenas y por su autonomía, ha quedado ya demasiado desgajada como para seguir considerándola parte del desarrollo del fragmento de la p. 238.

<p>paciencia lo decís? ¡Buenos tiempos! ¿Así sentís la honra de doña Ana de Moraes, hija de Juan de Madrid, como sabe Dios y todo el mundo?» Aprovechando la situación, Lucas se hace el ofendido, diciéndoles que Juan de Madrid era primo de su cristiano padre: «¡Si salgo de la cárcel, yo le haré desdeírse cien veces al bellaco! [...] ¡Juro que he de hacerle arrepentirse! ¡A Juan de Madrid no hay quién le ofenda en mis días!» Rápidamente, el carcelero y su mujer cambian su disposición hacia Lucas. Le preguntan si conserva su ejecutoria. Lucas les contesta afirmativamente, pero que para dar con ella necesita de su libertad. «Haremos porque os llegue pronto», le dice el carcelero.</p>	
<p>(17) De nuevo en el convento. De rodillas, el noble rijoso está siendo absuelto de sus pecados por un cura. Vestido como un asceta, se prepara para su peregrinaje: «¡Ha sido un aviso del cielo! ¡El arrepentimiento y la penitencia serán mi bálsamo!», exclama. Luego emprende el inicio de su camino.</p>	<p>Ø</p>
<p>(18) En una sala, se celebra el juicio contra Lucas. El fiscal relata sus delitos modulando la voz de forma que favorezca positivamente la sentencia: lee en voz baja o rapidísimo aquello por lo que se le acusa, con lo cual el amodorrado juez apenas se entera de nada; sin embargo, alza la voz, ayudándose además de zapatazos para despabilar al juez, cuando lee aquellas partes que, descontextualizadas, inviten a exonerar a Lucas de cualquier culpabilidad posible. Tras la triquiñuela, el juez toca la campanita dando por sustanciado el proceso²⁵⁹.</p>	<p>pp. 245 y 248 Desarrollo</p>
<p>(19) En un hermoso día, en campo abierto, Lucas respira su libertad felizmente. Ve a lo lejos al noble penitente y se une a él. Meditabundo, el noble le cuenta a Lucas que está en trance de alejarse de todos los placeres mundanos y que ha vaciado sus arcas en mor de la justicia divina. Lucas le cuenta su intención de llegar a la corte. El noble, rechazándola, exclama: «¡Las tentaciones en ella acechan por doquier!» Asimismo, le relata cuáles serán a partir de ahora sus sacrificios: solo se alimentará de frutos del campo, no catará nunca el vino, dormirá a la intemperie y guardará voto de silencio, pues «nada vale más que la limpieza del alma, y nada tan despreciable como la cárcel de la carne». En dirección contraria a su camino, se les cruza una joven hermosísima montada en un burro, Casilda. Lucas, educadamente, se disculpa del penitente: «¡Hermano, no llevamos el mismo camino!». Se da la vuelta y sigue a la moza.</p>	<p>Ø</p>

²⁵⁹ Tanto del consejo del escribano, como del final del capítulo que estaba siendo adaptado, se sirve Fernán-Gómez para componer esta escena: «Dijo: —”Un relator, señor, con arquear las cejas, levantar la voz, dar una patada para hacer atender al alcalde divertido, hacer una acción, destruye un cristiano”»; «Yo salí en fiado, por virtud del escribano. Y el relator no se descuidó, porque mudó tono, habló quedo y ronco, brincó razones y mascó cláusulas enteras», *Ibidem*, pp. 245 y 248. Estos mismos fragmentos serán empleados en el *Lázaro de Tormes* (2001).



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ²⁶⁰
<p>(1) Bajo un espléndido día, caminando tranquilamente por un campo, Lucas le explica a Casilda los inconvenientes de amar con las edades descompasadas: «Razono yo que el viejo que entra en amores con mujer joven, ve menguar sus energías, ve menguar su caudales, ve menguar su paciencia, y lo único que ve crecer son sus cuernos. Y razono también que lo viejos, cada día que pasa, comen menos por la caída de los dientes y la mala disposición de los jugos. Y al ser la necesidad de alimentos lo que mantiene a los hombres esclavos, los viejos son cada día más libres, mas al unirse con mujer joven lo que las tripas de él no reclaman, lo reclaman las de ellas, y el viejo vuelve a caer en esclavitud. Amén de que si vinieran hijos de tan desigual unión, ¿habría de encontrarse con fuerzas el insensato amante para defenderlos y educarlos?» Casilda le dice que si razona de tal manera, por qué llevan un año juntos. Lucas le responde que el amor no atiende a razones²⁶¹.</p>	<p>Marcos, Relación primera, Descanso Quinto, pp. 130-132 Transformación Compresión</p>
<p>(2) Bajo un árbol. Lucas le habla de Isabel la Toledana, y cómo con ella hubiese gozado de una relación más saludable y acorde a su edad. A los dos, el hambre comienza a retorcerles las tripas. Se las escuchan y comentan sus borborigmos. Lucas le dice en el pueblo conoce a un mesonero amigo suyo con el que algo ingeniarán.</p>	<p>Ø</p>
<p>(3) En la puerta del mesón de Andrés. Con voz punzante y desagradable, Lucas canta, disfrazado de ciego, acompañándose de una destartalada y desafinada guitarra. Casilda está a su lado aparentando ser una pobre vieja encargada de las limosnas. Mientras entona su versión en romance del crimen de don Benito, improvisa agradecimientos a los que entregan limosnas y maldiciones a</p>	<p>Ø</p>

²⁶⁰ Los textos empleados en este capítulo son el *Marcos*, el *Buscón* y el *Gil Blas*.

²⁶¹ De nuevo Lucas viste la piel de Marcos de Obregón en este parlamento. En este caso, Marcos continúa al servicio de Mergelina y el doctor Sagredo, quienes intentan convencerlo de que se case con una jovencita. El pícaro, ya adulto como Lucas, algo más sensato que sus amos, se opone a tal propuesta con diversos argumentos, entre los cuales Fernán-Gómez parece seleccionar —y recontextualizar— algunos: «”Señora —dije yo—, lo que veo y he visto siempre es que al viejo que se casa con moza, todos los miembros del cuerpo se le van consumiendo si no es la frente, que le crece más [...], porque casarse un viejo con una muchacha, si ella es como debe ser, es dejar hijos huérfanos y pobres, y en pocos años venir a ser entrambos de una misma edad, porque naturaleza va siempre tras su conservación, y el viejo conserva la suya consumiendo la juventud de la pobre muchacha», V. Espinel, *Vida del escudero...*, *op. cit.*, pp. 130-132. Finalmente, pese a los argumentos esbozados, Lucas se desdice con los hechos a sí mismo. De ahí que le responda a Casilda esa variación tan entrañable e idealista de la frase célebre de Pascal: «El corazón tiene razones que la razón no entiende»; una consigna muy distante de la filosofía materialista que suele reinar en la picaresca.

los que las niegan: «Catalina Barrabás / y su hija Inés María / eran las fieles más bellas / que la parroquia tenía. / Un domingo de mañana / avisaba Inés María, / y el criminal de don Carlos / los pasitos le seguía. / Era don Carlos un hombre / apuesto y con gallardía, / pero su alma era un pozo / de lujuria y porquería. / Gracias doy al alma buena / y gracias le da Casilda. / Dios le tenga en su memoria / como le tengo en la mía. / El lujurioso don Carlos [...] / recurrió a las amenazas, / recurrió a las brujerías, / y a cuantas artes existen, / a todas él recurría. / A los que escuchan mis coplas / y la caridad inclina / a cambiar unas monedas / desde su bolsa a la mía, / pido a Dios que les conceda / sitio en su gloria divina. / Y a los que escuchan sin dar, / el infierno de por vida»²⁶².

A un extremo, aparece un rico estudiante a caballo. El mesonero lo recibe con suma hospitalidad: «Caballero, bienvenido seáis a esta casa, que por tan humilde no me determino a decir que es la vuestra»²⁶³.

Gil Blas, L. Primero, cap. II, p. 66; *Buscón*, L. I, cap. IV, pp. 132-133

²⁶² Este anacronismo de Fernán-Gómez demuestra una vez más una creatividad al servicio de su pastiche picaresco. El versificado crimen, que Lucas entona capciosa y horrendamente, introduciéndole cambios repentinos para arengar a los que por su vera pasan con la sola intención de rapiñarles algunas monedas, conmocionó a España a principios del siglo XX: «La noche del 18 al 19 de junio de 1902 tuvo lugar en Don Benito el horrible asesinato de Inés María Calderón Barragán (18 años) y de su madre, doña Catalina Barragán y Cancho (52 años). Ese crimen se hizo famoso en toda España, desgraciadamente, por varios motivos. En primer lugar, por su brutalidad; en segundo lugar, por la clase social de los agresores; y en tercer lugar, por la reacción popular, entre otros muchos motivos», D. Cortés González, *El crimen de Don Benito*, Murcia, Entre Renglones, 2014, p. 15. Lucas Trapaza suma su picaresca inspiración a la ya larga lista de poemas, novelas, cuentos —*Jaras* (1903) de Victorino Cortés y Cortés, *Jarrapellejos* (1914) de Felipe Trigo, *El crimen de Don Benito* (1983) de José Manuel Vilabella—, obras dramáticas —*Primer amor* (1906) de Victorino Cortés y Cortés, *El crimen de Inés María* (1976) de Patricio Chamizo, *Inés María Calderón, virgen y mártir, ¿Santa?* (1985) de Jesús Alviz— y filmes —*Jarrapellejos* (1988) de Antonio Giménez Rico, *El crimen de Don Benito* (1991) de Antonio Drove— sobre la tragedia pacense.

²⁶³ Desde el punto de vista de las fuentes textuales, este capítulo de *El pícaro* es uno de los más enrevesados. Por vez primera, se recurre simultánea y sistemáticamente a dos libros distintos, el *Buscón* y el *Gil Blas*, lo que impide a veces determinar cuál es el que está siendo adaptado. Esto se debe a que Alain-René Le Sage parece reescribir el capítulo quevediano, acomodándolo a las aventuras de su personaje. En la adaptación, se titubea entre uno y otro, acogiéndose a veces a Le Sage, acogiéndose otras a Quevedo. En cuanto a las traslaciones, encontramos otro elemento curioso: en Lucas no descansan los protagonistas literarios (Pablos y Gil Blas), sino los secundarios. Si tomamos como referencia el *Buscón*, los *dramatis personae* se distribuyen de la siguiente manera: Pablos > Ø, estudiantes y rufianes > Lucas Trapaza, mujercillas > Casilda y Benilde, don Diego > don Diego, ventero > mesonero Andrés, cura > cura; y si nos acogemos al *Gil Blas*: Gil Blas > don Diego, caballero conchabado > Lucas Trapaza, mesonero Andrés Corzuelo > mesonero Andrés, mesonera > Benilde. Asimismo, cabe la posibilidad de que Fernán-Gómez hubiese tenido en cuenta un tercer texto literario, se trata de la Relación primera, Descanso noveno, del *Marcos*: «Fuime a mi posada, o a la del mesón del Potro, y púseme a comer lo que yo pude, que era día de pescado. En sentándome a la mesa, llegóse cerca de mí un gran maleante, que los hay en Córdoba muy finos, que debía ser vagamundo, y me oyó hablar en la Iglesia mayor o el diablo hablaba en él, y díjome: “Señor soldado, bien pensará vuesa merced que no le han conocido: pues sepa, que está su fama por acá esparcida muchos días ha.” Yo, que soy un poco vano, y no poco, creímelo y le dije: “Vuesa merced ¿conóceme?” Y él me respondió: “De nombre y fama muchos días ha”; y diciendo esto sentóse junto a mí y me dijo: “Vuesa merced se llama fulano, y es gran latino, y poeta y músico.” Desvanécime mucho más, y convidélo si quería comer. Él no se hizo de rogar y echó mano de un par de huevos y unos peces, y comiólos; yo pedí más, y él dijo: “Señora huésped —porque no posaba en aquella posada—, no sabe vuesa merced lo que tiene en su casa; sepa que es el más hábil mozo que hay en toda la Andalucía.” A mí diome más vanidad, y yo a él más comida, y dijo: “Como en esa ciudad se crían siempre tan buenos ingenios, tienen noticia de todos los que hay buenos en toda esta comarca. ¿Vuesa merced no bebe vino?” “No, señor” —respondí yo—. “Hace mal —dijo él—, porque es ya

<p>(4) En el mesón. Andrés, con familiaridad, se presenta ante el apuesto forastero: es un ex militar recién casado con la lozana Benilde. Le da un fuerte cachetazo en el trasero. Un canónigo que come copiosamente advierte la grotesca actitud del mesonero. Benilde le pide que se contenga delante de la Iglesia. «¿Pues qué, he de ocultarme para gozar de lo que ella misma, usando de sus santos poderes, sacramentó?», se pregunta en voz alta Andrés. «¡Miserere nobis!», exclama el canónigo, sin quitarle ojo alguno a sus jugosos platos. Todos se santiguan²⁶⁴. Como es viernes, le ofrecen al forastero tortilla. Pese a sus reservas, Andrés, usando de sus artes, consigue sonsacarle al joven su procedencia. «Diego de Pajares me llamo», les cuenta. «Soy hijo de limpio linaje y sobrino de Gil Pérez, canónigo de la Iglesia de mi pueblo. Y ahora marcho a Salamanca a cursar estudios, porque, a decir de mi tío y maestro, no me faltan méritos, y su sabio juicio es muy de tener en cuenta». Una vez sacada la información, Andrés se excusa para seguir con su trajín²⁶⁵. Diego intima con Benilde, que aprovecha para desahogarse: «¡Ay, Señor, que quise librarme de un padre severo y mi marido no cede en severidad a mi padre, y a más me tiene de</p>	<p>Transformación</p> <p><i>Gil Blas</i>, p. 66; <i>Buscón</i>, p. 136</p> <p>Desarrollo</p> <p><i>Gil Blas</i>, p. 68 <i>Gil Blas</i>, pp. 66-68; <i>Buscón</i>, p. 133</p>
--	--

hombrecico, y para caminos y ventas, donde suele haber malas aguas, importa beber vino, fuera de ir vuesa merced a Salamanca, tierra frigidísima, donde un jarro de agua suele corromper a un hombre; el vino templado con agua da esfuerzo al corazón, color al rostro, quita la melancolía, alivia en el camino, da coraje al más cobarde, templando el hígado, y hace olvidar todos los pesares.” Tanto me dijo del vino, que me hizo traer de lo fino media azumbre que él bebiese, que yo no me atreví. Bebió el buen hombre y tornó a mis alabanzas, y yo a oírlas de muy buena voluntad y al sabor dellas a traer más comida; tornó a beber y a convidar a otros tan desengañados como él, diciendo que yo era un Alexandre, y mirando hacia mí, dijo: “No me harto de ver vuesa merced, ¿que v. m. es N.? Aquí está un hidalgo, tan amigo de hombres de ingenio, que dará por ver en su casa a vuesa merced, doscientos ducados.” Ya yo no cabía en mí de hinchado con tantas alabanzas, y acabando de comer le pregunté quién era aquel caballero. Él dijo: “Vamos a su casa, que quiero poner a vuesa merced con él.” Fuimos, y siguiéronle aquellos amigos suyos y del vino, y yendo por el barrio de San Pedro, topamos en una casa grande un hombre ciego, que parecía hombre principal, y riéndose el bellacón, me dijo: “Éste es el hidalgo que dará doscientos ducados por ver vuesa merced.” [...] Ésta fue la primera baza de mis desengaños, y el principio de conocer que no se ha de fiar nadie de palabras lisonjeras, que traen el castigo a pie de la obra», V. Espinel, *Vida del escudero...*, *op. cit.*, pp. 183-185.

²⁶⁴ Este desarrollo erótico no encuentra correspondencia alguna con los textos literarios. El cura solo aparece en el *Buscón* como irredento glotón: «el que más comía era el cura», F. de Quevedo, *El Buscón...*, *op. cit.*, p. 136. En el capítulo se introduce esta tensión entre la lujuria y la gula, vinculándolo al añadido paralelo que tendrá lugar escenas más adelante, cuando los corchetes, que buscan dar con las voces de auxilio del estudiante encerrado en el establo, apresen a un pobre viejo que folgaba en su casa con su legítima mujer.

²⁶⁵ Independientemente de quiénes sean los actantes literarios —el mesonero Corzuelo, los rufianes o las mujercillas—, lo que pretenden todos es sacar la información necesaria sobre el ingenuo estudiante para sustanciar el engaño sin levantar sospechas: «Dijo una de las ninfas: “[...] ¿Y va a estudiar? ¿Es v. m. su criado?” Yo respondí, creyendo que era así como lo decían, que yo y el otro lo éramos. Preguntáronme su nombre», F. de Quevedo, *El Buscón...*, *op. cit.*, p. 135; «Hecha esta confianza, juzgándose ya acreedor a que yo le respondiese con la misma, me preguntó quién era, de dónde venía y adónde caminaba. A todo lo cual me consideré obligado a responder artículo por artículo, puesto que cada pregunta la acompañaba con una profunda reverencia, suplicándome muy respetuosamente que perdonase su curiosidad», A. R. Le Sage, *Historia de Gil...*, *op. cit.*, pp. 66-67.

<p>mozo de mulas, cocinera y sirvienta de día y esposa complaciente por la noche!»</p> <p>(5) En el patio del mesón, junto al establo. Andrés hace entrar a Lucas y Casilda, explicándoles que arriba guarda un traje que le vendrá bien a Lucas. Se acerca un licenciado hablándoles afectadamente: «¡Oh, manes de Homero! ¡A fe, señor ciego, que tenéis ágiles las piernas y fino el olfato para andar tan aprisa con el impedimento de vuestra desgracia! ¡Y vos, madre, lleváis los años con un brío y una donosura que no hay moza a la que no dierais envidia!» Casilda achaca a la necesidad esas dotes envidiables que el estudiante les atribuye. Lucas, que finge mal de orina, se dirige junto al licenciado al establo, lugar que hacía de retrete en la época. Finalmente, excusándose, entra el estudiante, entregándole antes al mesonero su toga y su birrete. Andrés le bloquea la puerta con una cuña de madera²⁶⁶.</p> <p>(6) En el mesón. Diego sigue intimando con la mesonera, la cual le sigue el juego con la única intención de que siga consumiendo. Sin que el inocente se percate, Benilde derrama por el suelo la jarra de vino. «¡Oh, descuidada de mí, que le tengo sin vino, hechizada como estoy con sus lindezas!», exclama la mesonera, marchándose para rellenar de vino la jarra²⁶⁷.</p> <p>(7) De nuevo en el patio. Lucas se ha puesto la indumentaria robada al licenciado. «Estás muy aparente, y ahora con la toga y el birrete vas a quedar de mucho más respeto», le dice Andrés. Dentro del establo, con las mulas coceándolo, el licenciado se desgañita intentado llamar la atención para que lo saquen de allí. Con ironía, el mesonero Andrés se acerca a la puerta: «¡No tengáis premura, señor licenciado, que al ciego ya le hemos encontrado acomodo para su alivio!» Ante los gritos del encerrado, Andrés continúa con su chanza: «¡Oh, desdichado de mí, que os cerré la puerta por respeto a vuestra dignidad y</p>	<p><i>Gil Blas</i>, p. 68 Desarrollo</p> <p>Ø</p> <p>Ø</p> <p>Ø</p>
---	---

²⁶⁶ Claramente, esta conversación a espaldas del estudiante don Diego es un desarrollo del siguiente fragmento: «[a Corzuelo] le interrumpió un hombre de buen aspecto, que se acercó a él y le saludó con mucha urbanidad. Dejélos a los dos y proseguí mi camino, sin pasarme por el pensamiento que pudiese yo tener parte alguna en su conversación», A. R. Le Sage, *Historia de Gil...*, *op. cit.*, p. 68. Sin embargo, toda la trama paralela del estudiante (su encierro escatológico en el establo, sus voces de auxilio alertando a los corchetes o su posterior enloquecimiento al no ser tenida en cuenta su versión de lo sucedido) se desgaja demasiado de los textos literarios como para ser considerada un desarrollo. De todo ello se sirve Fernán-Gómez para montar uno de los episodios más complejos del serial.

²⁶⁷ Lo mismo ocurre a partir de esta escena con la ventera Benilde y con Casilda. En los textos literarios, solo hay una primera toma de contacto a través de la cual las féminas conversan un poco o halagan desmesuradamente a don Diego o a Gil Blas: «Dijo una de las ninfas: “¡Qué buen talle de caballero!”», F. de Quevedo, *El Buscón...*, *op. cit.*, p. 135; «trabé conversación con la mesonera, que hasta entonces no se había dejado ver. Parecióme linda, de modales muy desembarazados y vivos», A. R. Le Sage, *Historia de Gil...*, *op. cit.*, p. 68. ¿Proporciona esto hilo suficiente con el que ovillar el enfrentamiento posterior entre Benilde y Casilda por ganarse las joyas y los mimos de don Diego? Consideramos que no. Todo es sacado *ex nihilo* por Fernán-Gómez.

le he traído la desgracia a vuestra persona! [...] ¡Y no tengo llave, se la di a guardar al ciego y él la tiene!»

Con los pantalones bailándole en la cintura, cayéndoseles al suelo, el licenciado intenta alcanzar la correa de su pantalón, pero las mulas se lo impiden. Desesperado, le grita al mesonero: «¡Traedla presto si no queréis que os ahorquen por mi muerte!»

Entre risas, Andrés se marcha, diciéndole que irá a por la llave.

- (8) En el mesón. Benilde continúa sangrando a don Diego, a quien pide su lujosa sortija, «así no podrá haber engaño en la oscuridad de que soy yo y no otra la que entra en vuestro aposento». Se marcha ufana con su botín.

Entra Lucas, fingiendo conocer a don Diego y a su familia. Pomposamente, a gritos y con empalagosas reverencias, cita sus honras, sus nombres, sus oficios, halagando además la supuesta valía de don Diego: «uno de los talentos en quien tiene puestos sus ojos la historia para gloria de España».

Lucas se presta a servirlo. Y don Diego, movido por la vanidad, lo invita a su mesa. Lucas le cuenta que fue su hija la que lo reconoció y que «llena de casto alborozo vino a traerme la noticia». Mirando la tortilla, Lucas finge entrar en cólera con el mesonero, por su torpeza a la hora de servir a un grande de España: «¿es la tortilla manjar para regalar a un huésped como don Diego?» Don Diego se crece y, ante la petición de Lucas de otros manjares más exquisitos, los solicita al mesonero arrogantemente, desentendiéndose del precio: «¡Traiga lo que lo ha pedido el licenciado y no malgaste su tiempo y nuestras palabras!» Asimismo, invita a la impostada hija de Lucas, Casilda, a que se una a ellos en la mesa.

Aparece la bella Casilda, dejando embelesado a don Diego, que no duda en engrandecerla y piropearla con sinceridad y afecto. Se sienta con ellos.

- (9) Al rato, aparecen los mesoneros, Benilde y Andrés, con los jugosos platos: truchas, salmones, confituras, frutas y otras viandas.

Al olor de los platos, el canónigo despierta de su siesta.

- (10) En la cuadra. El licenciado continúa aporreando la puerta del establo y gritando para que lo saquen de allí.

En la calle. Un grupo de corchetes de la Inquisición escucha las peticiones de auxilios, pero como no saben a ciencia cierta de donde provienen, deciden registrar todas y cada una de las casas del lugar.

- (11) En el mesón. Ya todos comparten mesa: Lucas, Casilda, los mesoneros, el canónigo. Comen copiosamente a la vez que opinan sobre la comida. El canónigo alecciona a los presentes diciéndoles que la gula no es tan mala si con esta se aparta otro pecado más peligroso: la lujuria.

Lucas, para cerrar un improvisado compromiso entre Casilda y don Diego, le pide que intercambien sus sortijas. Casilda le

Ø

Gil Blas, pp. 68-70;
Buscón, pp. 134-136

Gil Blas, pp. 68-70;
Buscón, pp. 134-136

Ø

Gil Blas, pp. 68-70;
Buscón, pp. 134-136

Ø

entrega un anillo de latón: «Aunque no se aprecie en ella un gran valor, [...] es con ella con la que han contraído nupcias cuatro y más generaciones de mi familia». Casilda y Lucas se percatan del lujoso anillo de Benilde, que se levanta de la mesa y se marcha. Con la intención de recuperar la sortija que un rato antes le había dado a Benilde, don Diego les pide que le disculpen, pues debe ir a su aposento a buscar su sortija, con la que corresponderá a la bella Casilda. Esta, como una urraca tras el oro, decide seguirlos.

- | | |
|--|----------|
| <p>(12) A las puertas y en los alrededores del mesón. Los corchetes registran las casas y sacan a sus habitantes al centro de la plaza. Entre ellos, se encuentra un pobre viejo que, desconcertado y semidesnudo, pregunta qué delito hay en folgar con su esposa. Desesperado, entra en el mesón en busca del canónigo, para que este dé fe de su cristiana unión. Aunque con recelos, pues habían tenido ayuntamiento carnal en cuaresma, decide mediar en el malentendido: «Veremos lo que se puede hacer. Intercederé con el tribunal. Solo ellos pueden decretar la libertad de tu mujer». El viejo se derrama en agradecimientos.</p> | <p>Ø</p> |
| <p>(13) En la cuadra. El licenciado, visiblemente desmejorado, lleno de rasguños, sigue gritando: «¡Por favor, justicia!»</p> | <p>Ø</p> |
| <p>(14) En uno de los aposentos del mesón. Diego trata de quitarle la sortija a Benilde. Al momento, aparece Casilda, que acaba enzarzándose con la mesonera para recuperar la sortija.
Llega Lucas y separa a Casilda, convertida en una fiera, advirtiéndole que se serene, porque fuera anda la Santa Hermandad.</p> | <p>Ø</p> |
| <p>(15) Finalmente, en el patio del mesón, la Santa Hermandad da con el origen de las voces. Ya fuera de la cuadra, el licenciado pide a los corchetes que prendan al mesonero y sus secuaces, pero se encuentra que Andrés y los demás también piden lo mismo. Andrés muestra a su mujer Benilde, con la cara arañada de la riña con Casilda, para acusar al licenciado de intento de violación: «¡Mirad en el estado en que se halla por haber defendido [su honra] más que a su vida!» Indignado por lo que escucha, el licenciado solo acierta a gritar como un loco.</p> | <p>Ø</p> |
| <p>(16) En el aposento. Lucas, Casilda y don Diego buscan la sortija. Desde el patio, Andrés avisa a Lucas para que acuda de testigo en el improvisado pleito contra el licenciado. Casilda y don Diego, que desean quedarse solos, invitan a Lucas a irse, pero este pellizca en el brazo a Casilda por su atrevimiento; por mucho teatro que representen aún siguen siendo pareja.</p> | <p>Ø</p> |
| <p>(17) De nuevo en el patio. Lucas y los demás reafirman la versión de Andrés: el licenciado ha forzado a Benilde.</p> | <p>Ø</p> |

Aparece don Diego, que, por alguna extraña razón, se suma a la mentira de los pícaros: «Señores cuadrilleros, yo soy testigo del buen posadero. Yo oí los gritos de la posadera y la vi llegar demudada pedir auxilia a su marido».

Por muchas pruebas que aporte el licenciado: sus hurtados birrete y toga, el ciego y la vieja conchabados, o que fue encerrado bajo llave en el establo; ninguna de ellas puede comprobarse, porque las ropas quedan bien a cualquiera, el ciego y la vieja ya han mudado su disfraz y la puerta del establo carece de cerradura. Enloquecido, se tira al suelo y comienza a golpearse: «¡Se han desatado las furias sobre mí, soy un sueño del Dante!»

Los corchetes terminan llevándose, lo creen enfermo, loco y endemoniado. Al verlo así, la gente se persigna.

Lucas le agradece a don Diego que terciara a favor de ellos. Casilda le pregunta la causa. «Si queréis sabed señor si sois vos la causa, podéis estar segura de que sí», le responde. Para saldar su cuenta con el mesón, muy a su pesar, pero sin oponerse, deja allí su equipaje, su dinero y la sortija que le dio a Benilde. Cabizbajo, con la mula como única compañera de su partida, don Diego les resalta la moraleja del embeleco sufrido: «Gracias por vuestra lección, la vanidad no es buena para andar por caminos y posadas».

Gil Blas, pp. 70-71;
Buscón, pp. 139-140

- (18) Otro día, en la puerta del mesón de Andrés. Lucas y Casilda piden limosnas disfrazados como la vez anterior, de ciego de romances y vieja enlutada: «Catalina Barrabás, / aquel día de febrero, / llevaba una manteleta / de muy rico terciopelo, / un vestido de damasco / y la mirada en el suelo. El lujurioso don Carlos, / rompiendo aquel aderezo, / puso al aire sus vergüenzas / y las faldas por el cuello»²⁶⁸. Pasa el canónigo del mesón, pero no los reconoce. Lo regaña: «En vez de cantar crímenes, dolores y truhanerías, que bastante hay de todo ello en la vida, deberías cantar cosas hermosas, como los milagros de nuestra señora». Lucas sigue cantando lo mismo.

Ø

²⁶⁸ Véase la nota 262.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CAPÍTULO XII. ENGAÑO QUE LUCAS HIZO A UN MERCADER Y EL ENGAÑO QUE RESULTÓ DE ESTE ENGAÑO

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ²⁶⁹
<p>(1) A las puertas del mismo convento del capítulo IX. Lucas hace cola para tomarse una ración de la sopa boba. Acomodado en un lateral, sobre un muro, el Hermano Lego le pregunta si estuvo mucho tiempo de ciego de romance. «Poco, Casilda se marchó con un tratante, y sin el cebo de la moza me era difícil desenvolverme», le responde Lucas. Ansioso por escuchar otras aventuras, el Hermano le pregunta si estuvo en la corte. Lucas le dice que estuvo en la romería de Santiago el Verde. «¡Oh, la romería de Santiago el Verde! ¡Quién estuviera!», exclama el Hermano. Lucas le acerca el tazón para que el Hermano le eche otro cucharón de sopa. Antes de acceder a la petición de Luca, mira de reojo. Se muere por escuchar otra aventura de Lucas.</p> <p>(2) »<i>Flashback</i>. Pasan distintas escenas de la festiva, concurrida y alegre romería de Santiago el Verde. Voz <i>off</i>: «Es la más alegre y bulliciosa, la única en que fraterniza la nobleza y el pueblo. Allí van las más bellas damas a lucir los encantos que su natural recato les permite, pero realzados por la generosidad de sus maridos, padres o galanes. Mas no os engañe, Hermano, este pecador anduvo más atento a los adornos y las bolsas de ellos que a la hermosura de ellas. Que la edad quita algunas hambres, pero no la de las tripas». Las gentes comen, beben y bailan alegremente. Lucas, que pasea entre las gentes, discute con sus tripas: «¡Callaos! ¡Sí, sí, ya veo, allí a la derecha, razón tenéis!» Entre un corrillo que presencia el baile de una moza, destaca la presencia de un elegante noble, de cuya manga bambolea un hermoso pañuelo blanco. Con sigilo, Lucas se acerca y se lo roba. Al rato, el noble se percata y, viendo al pícaro sorteando la concurrencia, huyendo, lo persigue a gritos de ¡al ladrón! ¡al ladrón!</p> <p>Al resguardo de una carreta, Lucas muda su vestimenta, colocándose además para despistar un parche negro en un ojo. A su altura, se detienen el noble y otros voluntarios. Tartamudeando, Lucas finge haber sido golpeado por quien persiguen, indicándoles por donde se escapó. Todos salen tras el ladrón inexistente menos el noble, que, frente a Lucas, le revela su verdadera intención: solo quería comprobar si el famoso Lucas Trapaza seguía en forma. Se presentan afectuosamente. El noble, un tal don Ramiro, le pide a Lucas que lo acompañe al tenderete de vinos, «donde aguarda a vuesa merced un su amigo al que hace tiempo no ve y que es quien le ha reconocido entre la muchedumbre».</p> <p>En el tenderete, Lucas se encuentra con un Alonsillo muy</p>	<p>Ø</p> <p>Ø</p> <p><i>Guzmán</i>, Libro</p>

²⁶⁹ El texto literario empleado en este capítulo es el *Guzmán*.

<p>cambiado gracias a una elegante vestimenta. Se abrazan familiarmente.</p> <p>Ya sentados los tres, Alonso le cuenta que quieren timar al mercader con el que trabaja. Lucas, sorprendido, cariñoso: «¡Pero, hijo Alonso, te separaste de mí porque no te tiraba la mala vida! ¿No la has llevado buena en estos años?». «De la mejor si por buena se entiende honesto; pero estoy cansado», le responde Alonso, aquejado de realidad. Sus nuevas andanzas le han mostrado la hipocresía reinante en la corte y en los políticos, la usura en los mercaderes, la explotación de los trabajadores, la falsedad de las damas y damiselas pendientes de cazar maridos que las mantenga. «¿Por qué habré abandonado la mala vida si en ningún lado encuentro la buena?», se pregunta Alonso.</p> <p>Ramiro le refiere a Lucas la mala fama del mercader, su desmesurada usura, la cual ha sufrido también su familia. Esto, en principio, es lo que justifica las ganas de timarlo²⁷⁰.</p> <p>Alonso, que cuenta con el privilegio de ser el ayudante del mercader, le explica cuáles son las posibles riquezas a hurtar: dos cofres de hierro con todo género de monedas y un bolsa de gato pardo embutido con tres mil escudos de a dos.</p> <p>Ramiro deja claro que el nombre de su familia no puede quedar manchado, «no puede caer un baldón sobre la casa de Tapias y Henares».</p> <p>Para hablar con más privacidad, deciden marcharse a casa de Ramiro²⁷¹.</p>	<p>Segundo, cap. V, pp. 232-234 y 236-239</p> <p>Traslación de personajes</p> <p>Transformación</p>
<p>(3) En casa de Ramiro. En una enorme sala de visitas, el padre, un viejo aristócrata trasnochado, cuenta a Lucas y a Alonso la pesada y fatigosa historia de su apellido: los Tapias estuvieron en México con Cortés y los Henares, con Pizarro en el Perú. Entre risas tontas, les narra las gestas y los abusos</p>	<p>Ø</p>

²⁷⁰ Esta avaricia del mercader está presente en el texto literario: «Es hombre del más mal nombre que tiene toda la ciudad y el peor quisto de toda ella. No hay quien bien lo quiera ni a quien mal no haga. No trata verdad ni tiene amigo. Trae la república revuelta y engañados cuantos con él negocian. Tengo por cierto que de cualquiera daño que le viniese, sin duda sería en haz y en paz de todo el pueblo. Ninguno habría que no holgase dello», M. Alemán, *Guzmán...*, *op. cit.*, p. 239. Fernán-Gómez desarrolla este aspecto de su mezquindad al provocar con las acciones de este la ruina de la familia de don Ramiro. Como se observa en la escena que sigue, el padre de don Ramiro es un remedo ridículo de lo que fue su poder económico. Solo conserva los privilegios burocráticos de clase (como su impunidad ante la justicia) y la historia vacía de su árbol genealógico, en una sala en la que solo le queda, por culpa de las malas artes del mercader, las marcas en las paredes de unos enormes tapices familiares ya embargados.

²⁷¹ Las traslaciones en este capítulo quedan de la siguiente manera: Guzmán de Alfarache > Lucas, Sayavedra > don Ramiro, Aguilera > Alonso. En cuanto a la transformación, son varias las cuestiones a resaltar. 1) La relación del Guzmán con Sayavedra es anterior al capítulo adaptado. En *El pícaro*, en cambio, don Ramiro y Lucas se conocerán por vez primera en la romería madrileña de Santiago el Verde. 2) En un sentido inverso, el Guzmán no sabrá quién es Aguilera hasta unos párrafos después de haberlo visto hablando con Sayavedra: «Estando un día en medio de la plaza, se llegó a Sayavedra un mozo bien tratado y de buena gracia, en sus acentos y talle fino español; mas como los tenía por las espaldas no pude ver ni entender por entonces más de que se hicieron un poco a lo largo de mí, donde a solas por grande rato hablaron. Que no me dejó de poner cuidado pensar qué pudieran estar con tanto secreto tratando, no habiéndose visto, a mi parecer, ni hablado antes. Mas por no romper la plática hasta ver en lo que paraba, estúveme quedo y advertido si de allí escapasen acudir yo con tiempo a la posada y llegar primero, antes que me mudasen», *Ibidem*, pp. 232-233. En el serial es distinto, pues Alonso y Lucas no solo mantienen una larga amistad, sino que además es Alonso el que, según se deduce, ha enviado a Ramiro a comprobar la astucia de Lucas.

<p>de aquellos conquistadores. Su hijo Ramiro trata inútilmente de que deje en paz a sus invitados. Pero el noble sigue con sus batallitas.</p> <p>Al rato, se levanta para mostrarles unos supuestos tapices que recogen las hazañas más señeras de sus antepasados. En las paredes, solo queda la marca de los inexistentes tapices. «Todos fueron a manos del mercader que nos ocupa», le dice Ramiro a Lucas.</p> <p>Ramiro, Lucas y Alonso se marchan, dejando solo al noble, que, como si siguieran presentes, continúa explicando la historia de los tapices.</p> <p>(4) En la casa de Ramiro, en otra habitación. Los tres continúan tramando el hurto al mercader. Para no levantar excesivas sospechas, deciden que será la bolsa de gato con los tres mil escudos. «¿Habría dificultad en sacar una impresión de las llaves?», le pregunta Lucas a Alonso²⁷².</p> <p>(5) »Flashforward, en la tienda del mercader. Alonso le saca una impresión a la llave. Voz <i>off</i> de Alonso: «Puede sacarse, porque las tiene todas en una cadenilla de los almacenes de mercadería, las cuales de ordinario me da para sacar lo que pide, pero como es tan avariento y miserable, lo hace de modo que no las pierde el ojo». El mercader, un añoso judío, no le quita ojo a Alonso. Llega un cliente; para escuchar lo que este dice se pone una trompetilla²⁷³.</p> <p>(6) »Flashforward, en una herrería. Lucas lleva el molde para sacar la llave. Voz <i>off</i> de Lucas: «En cuanto me hayas traído los moldes de cera de las llaves, yo me prevendré de otras, y en estando listas, preciso un traje para mí que esté de buen ver».</p> <p>(7) »Flashforward, en el aposento de Ramiro. Este saca algunas prendas de su armario y baúl para probar cuál de ellas puede irle bien a Lucas. Voz <i>off</i> de Ramiro: «En mi ropero, aunque ahora no está muy surtido, podremos encontrar alguno, que aunque esté a vuesa merced un tanto largo, sería fácil de ajustar».</p>	<p>p. 239 Transformación</p> <p>pp. 239-241</p> <p>pp. 240-241 Desarrollo</p> <p><i>Ibidem</i></p>
---	--

²⁷² Para acelerar la trama se evita un periodo intermedio en el que el Guzmán reflexiona sobre la posibilidad de llevar o no a cabo la treta. Una vez vislumbrado el beneficio y calibrado sus peligros, pide a Sayavedra que avise al mozo Aguilera: «Hízolo así. Enviólo a llamar con un papel secretamente y, cuando nos juntamos, le pregunté por menudo las calidades, costumbres y trato de su amo, qué hacienda tenía, en qué, dónde y en qué monedas y debajo de qué llaves», *Ibidem*, p. 237.

²⁷³ En ningún momento aparece el mercader con esta trompetilla, cuya función es, por un lado, provocar la carcajada, bien cuando Lucas se la quita para golpearlo en la cabeza con ella, bien cuando el mercader la confunde con un manojo de llaves, colocándose las en la oreja para oír a sus interlocutores; y por otro, aderezar el engaño de los pícaros con mayor verosimilitud, puesto que estos aprovecharán la sordera para hurtarle información verbal en las conversaciones. En la novela, los malos entendidos son debidos a la avaricia del mercader, la cual le ciega a veces el entendimiento: «—Aqueste criado vendrá por la mañana con un talego y un papel mío. Mande Vuestra Merced que se le dé todo buen despacho. El hombre, como debía de ir más caballero en su malicia que receloso de la mía, creyó que le decía que por la mañana le llevarían el dinero y díjome: —Todo se hará como Vuestra Merced lo manda», *Ibidem*, pp. 245-246.

<p>(8) »Flashforward, en la sastrería. A Lucas le toman las medidas. <i>Voz off</i> de Lucas: «Al sastre le explicaréis que soy un rico hombre burgalés que estoy de paso en la corte y que aún no ha llegado mi equipaje. Mis dineros, le diréis, ha de entregármelos el mercader, y así él también irá al final interesado por nuestro negocio».</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(9) »Flashforward. Lucas atraviesa una concurrida plaza camino de la tienda del mercader. <i>Voz off</i> de Lucas: «Buscaremos además un pícaro que me sirva de lacayo. Y hecho esto, habrá llegado el momento en que yo, convertido en un hacendado, me dirija a la tienda del mercader».</p>	<p>p. 241</p>
<p>(10) En la tienda del mercader. Lucas entra vestido elegantemente. Le pide al dueño, un viejo judío, achacoso y prácticamente sordo, que se ayude para escuchar de una larga trompetilla, que le haga el favor de guardarle mil escudos, que él es caballero y se lo sabrá corresponder. Con cara de avaro, el mercader acepta guardárselos.</p>	<p><i>Ibidem</i></p>
<p>(11) En una taberna. Lucas explica a Ramiro cómo seguirán con la maula. Alonso ha sacado de la tienda el cuaderno que su amo usa como libro de memorias. En él Lucas apunta: «Dejome a guardar don Juan Osorio tres mil escudos»; especificando además el tipo de monedas. Luego lo tacha, y en un lateral escribe: «Llevolos. Llevolos». Tras esto, Alonso colocará el cuaderno donde estaba, y trocará las monedas de la bolsa de gato por otras, cuya cantidad y tipo coincidan con lo apuntado por Lucas²⁷⁴.</p>	<p>pp. 241-242; y cap. V, p. 245 Compresión</p>
<p>(12) »Flashforward. En la tienda del mercader. Alonso, sigiloso, intercambia las monedas de la bolsa y coloca de nuevo el libro en el lugar en el que antes estaba. <i>Voz off</i> de Lucas: «Aquí están dos mil reales de don Juan Osorio, su dueño. Según hemos acordado, estas dos notas, las meterás en la bolsa de gato y sacarás cualquier otra que hubiere. Y vos, excelencia, mañana, a la hora de comer, os encontraréis...»</p>	<p>p. 245</p>
<p>(13) En la tienda del mercader. Lucas entra con un criado; le dice al mercader que este vendrá mañana por lo convenido. «Mande vuestra merced», le dice el mercader. Lucas sale de la tienda y tras unos pasos, recula y vuelve a entrar. Lucas, que sigue con su trapisonda, le pide todo su dinero, pues lo ha pensado mejor y ha decidido llevárselo todo consigo. Algo extrañado, el mercader niega que exista tal dinero: «¡Pedirme lo que no me dio!», exclama el mercader. Ambos se enzarzan en una discusión que termina con Lucas golpeando al mercader con su trompetilla. Al ruido de la bulla, acuden algunos curiosos y unos corchetes, lo cuales</p>	<p>pp. 245-255 Compresión</p>

²⁷⁴ La trama gana en celeridad eliminando unos días mediante entre una acción y otra (nótese que hay incluso un salto de capítulo en el *Guzmán*). Una vez más, Fernán-Gómez vuelve a construir sin fisuras una escena cuyos fragmentos literarios estaban relativamente separados.

consiguen poner paz en la riña. Ante la justicia, Lucas lleva a cabo su plan: sacan el libro de memorias y, para asombro del mercader, todos leen el ingreso tachado del señor Osorio (Lucas), así como la nota al margen que encoleriza a Lucas: «Llevolos. Llevolos»; para desgracia del avaro judío, Ramiro induce a la justicia a que seguidamente comprueben, por ver si es cierto lo que Lucas afirma, la bolsa de gato, encontrándose allí tanto la cantidad y tipo de monedas que decía haber depositado Lucas, como una nota que los corchetes leen en alto: «Aquí están tres mil reales de don Juan Osorio, su dueño». El mercader lee la nota y se desmaya. Tras comprobar que las monedas coinciden, los corchetes le dicen a Lucas que dejarán las pruebas en el depósito hasta que el juez decida. Con un gracioso rebobinado, el mercader vuelve a la posición desde la que se había desmayado.

Continúa la algarabía. Voz *off*: «De nada le valieron los gritos, los berridos y las protestas al burlado mercader. Nombró el alguacil depositario del dinero a nuestro compinche, el conde de Vallelargo. ¡Y bien seguro estábamos todos de que el dinero no saldría de nuestro poder, pues las pruebas eran concluyentes! ¡Y además de algo sirve aún en estos reinos la influencia de la aristocracia!»

Lucas y su criado salen de la tienda y atraviesan la plaza.

- (14) En la posada. Lucas espera impaciente. Voz *off*: «Al día siguiente habíamos de encontrarnos todos en la posada para hacer las partes según el trato que habíamos convenido». Alonso aparece cabizbajo; don Ramiro se ha marchado con el dinero de los tres. Rompiendo la cuarta pared, Lucas reflexiona: «¡Malos tiempos se avecinan para España, que hasta los nobles han entrado en la picardía!»²⁷⁵

p. 255
Transformación

²⁷⁵ La solución final de este capítulo es completamente distinta a la del *Guzmán*. En la novela, Sayavedra no huye con el dinero de sus camaradas, y es el Guzmán quien se encarga de recuperar del depósito de la justicia la cantidad burlada al mercader: «Con esta mayor justificación el bargelo que allí se halló presente sacó el dinero de mal poder y lo puso depositado en un vecino abonado. De donde con poco pleito en breves días me lo entregaron por sentencia, quedándose mi mercader sin ellos y condenado en costas, demás de la infamia general que le quedó del caso», *Ibidem*, p. 255. Esta transformación, por otro lado, le imprime un giro motivacional a don Ramiro; recuérdese que al principio el germen de la engañifa eran no solo los doblones a hurtar, el lucro, sino la venganza personal de don Ramiro. Su familia había sido desplumada por la codicia del mercader. Sin embargo, este desenlace revela la intención real del aristócrata: es, sin más, un pendenciero, y su picardía supera a la de aquellos que por necesidad tuvieron que valerse del ingenio para sobrevivir. Sirviéndose de que sus raíces no levantasen sospecha, ha engañado al maestro Lucas y a su aventajado alumno. De ahí esa última frase magistral de Lucas dinamitando la cuarta pared: «¡Malos tiempos se avecinan para España, que hasta los nobles han entrado en la picardía!»; sentencia que parece beber de una de las reflexiones del *Guzmán*: «Atento, entretenido y admirado me trujo Sayavedra esta jornada; y tanto, que para las más que faltaban hasta Milán, siempre hubo de qué hablar y sobre qué replicar, porque se me hizo grande contradicción y dificultoso de creer que hombres nobles, hijos de padres tales, permitan dejarse llevar tan arrastrados de sus pasiones, que, olvidado el respeto debido a su nobleza, contra toda caridad y buena policía, sin precisa necesidad hagan bajezas, quitando a otros la hacienda y honra. Que todo lo quita quien la hacienda quita, pues no es uno estimado en más de lo que tiene más», *Ibidem*, p. 228.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ²⁷⁶
<p>(1) Bajo una tormentosa noche, Lucas se dirige semidesnudo, empapado y enfermo al mismo convento del capítulo anterior. Pega a la puerta y le abre el Hermano Lego. Tiritando, sin apenas poder hablar, le pide cobijo. Contra las ordenanzas del prior, el Hermano accede por amistad, invitándolo a pasar²⁷⁷.</p> <p>(2) Ya dentro del convento, el Hermano lo conduce a su celda. Allí, haciéndole prometer a Lucas que de aquello tampoco se entere el prior, le da un manta y una botella de vino para que el pobre pícaro entre en calor. Deseoso de escuchar historias, le pide a Lucas que le cuente otras nuevas, que, aun siendo él incapaz de articular palabra a causa de la tiritera, «yo haré lo imposible por entenderle». Entre tragos, discuten la procedencia del vino. Gradualmente, a Lucas se le quita la tiritona, recobrando el calor en el cuerpo. El Hermano le recuerda el capítulo anterior, preguntándole por lo que le pasó después. Algo abotargado por el vino, por el frío y la vejez, Lucas le confiesa que hoy será mal pagador. El Hermano le insiste que haga un esfuerzo, y le pide que le</p>	<p><i>Marcos</i>, Relación primera, Descanso Octavo, pp. 174 y 178 Transformación Traslación de personaje</p> <p>Descanso Octavo y Nueve, pp. 179-180 Transformación</p>

²⁷⁶ El texto empleado en este episodio es el *Marcos*. Para la enumeración de los descansos, véase la nota 92.

²⁷⁷ Ahora Lucas es Marcos de Obregón. En cuanto a la transformación, cabe mencionar varias cuestiones: 1) Como sabremos al final del capítulo, Lucas ha llegado al convento tras conseguir huir de las “falsas bodas” celebradas en la casa de don Ramiro. Allí ha sido humillado, desnudado y apaleado. En la novela, en cambio, Marcos viene de su «posadilla», a donde fue a descansar después haber conseguido irse sin pagar de una posada: «quedé solo [...] y deslicéme lo más calladamente que pude sin despedirme de nadie ni hablar palabra, volviendo de cuando en cuando el rostro atrás, por ver si me seguían por la costa que había hecho en el regalo mondonguil», V. Espinel, *Vida del escudero...*, *op. cit.*, p. 173. 2) Es cierto que Marcos de Obregón ya conocía también al ermitaño de la ermita del Ángel de la Guarda, ya que, en otra ocasión al menos, Marcos se había quedado con él para guardar reposo debido a un mal de gota: «estuve aquel día, que venía con un poco de gota, con el espacio remanso que requiere tal enfermedad», *Ibidem*, p. 175. Ahora bien, la causa de Lucas es otra, ya que no solo visita al Hermano para guarecerse de la tormenta (en la novela esta comienza a desatarse después de haberse cruzado al ermitaño) y recuperarse del catarro y de las magulladuras (otra enfermedad, en cierto modo), sino para quedarse allí a descansar de por vida. 3) A partir de ahora, se producirá una condensación necesaria del material de partida. En el *Marcos*, a partir del Descanso Noveno tiene lugar una retrospectiva biográfica de la vida del pícaro que ocupará el resto de la novela. Dicho de otro modo, el origen de Marcos de Obregón comienza a ser relatado gracias a la petición del ermitaño y no, como es común en el género de la picaresca, al inicio del libro: «Comimos, y encerrados todo el día, con la escuridad la noche y día fueron todo noche. Tornó el ermitaño a repetir su primera pregunta, y, como estábamos ociosos y encerrados sin tener otra preocupación, tratamos de lo que se nos ofreció. Preguntóme dónde había estudiado, y cómo me había divertido tanto por el mundo [...]. Yo le respondí a todo lo que me preguntó», *Ibidem*, p. 180. Como es lógico, Fernán-Gómez suprime la dilatada trayectoria vital de Marcos de Obregón, trasladando únicamente la estructura narrativa, esto es, la inclusión de un narratario diegético al que el personaje protagonista le cuenta sus aventuras. Nótese que, desde un punto de vista narratológico, hay una ruptura con ese primer narratario (el público) al que se dirigía Lucas Trapaza en el capítulo I.

<p>cuente la triquiñuela del señor bajito que quería crecer pese a su naturaleza²⁷⁸.</p>	
<p>(3) »Flashback, en una taberna. Lucas acompaña al pícaro Roque. Voz off: «Aunque no puede considerarse una fortuna los tres ducados que obtuvimos del hombre que quería crecer. Días después de verme burlado por el conde, fui a buscar a un mi amigo que tiene tratos con un escribiente de los tribunales, al que quería que me llevase por ver si por vía de la justicia recuperaba parte del dinero». Sentados en una mesa, acuerdan el engaño al hombre que quería crecer. Lucas se marcha.</p>	<p>Descanso Ventitrés, pp. 307-314 Transformación</p>
<p>(4) En la misma taberna. Entran al mismo tiempo dos hombres: uno espigado y alto y otro rechoncho y bajito. Asegurándose de que este último los escuche, Roque se dirige al alto, sorprendiéndose por lo mucho que ha crecido. Para hablar del milagroso crecimiento a espaldas de la Inquisición, ambos se sientan en un lugar apartado hacia el que, disimuladamente, se dirige el bajito para escuchar atentamente la conversación desde otra mesa. El espigado, asegurándose de que es escuchado por este, le detalla a Roque las artes diabólicas del nigromántico que le ayudó a crecer, tan solo con un bebedizo y friegas con un talismán. Voz off: «Siguieron dejando caer datos y señas sobre mi persona y sobre dónde era fácil encontrarme y a qué hora, y al día siguiente, acudí a la plazuela de la Encarnación a la espera de la víctima de aquella burla, en la que si no ganábamos mucho, la diversión algo nos compensaría»²⁷⁹.</p>	<p>p. 307</p>
<p>(5) En la plaza. Don Vicente, que así se llama el señor bajito, encuentra a Lucas. Le pide ayuda para enmendar su estatura. Lucas, haciéndose de rogar, niega conocer algún remedio. Vicente termina amenazándolo: si no lo ayuda, denunciará sus malas artes a la Inquisición. Voz off: «Fingí ceder a su amenaza y tras algunos regateos</p>	<p>p. 308-310</p>

²⁷⁸ Aparte de que únicamente hablan de vino, Fernán-Gómez aprovecha para introducir una simpática triquiñuela del Descanso XXIII y no los primeros años en Ronda del Marcos de Obregón, ni todo lo que el pícaro relatará después.

²⁷⁹ En la novela, el engaño es posible gracias a la llegada de un cometa sobre el que «hubo tan grandes juicios sobre ella y algunos tan impertinentes, que dieron harto de reír, entre los cuales hubo uno que decía que las cosas grandes habían de decrecer y las pequeñas habían de crecer. Llegó este juicio al de un hombrecito pequeño, que también en esto lo era, que estaba muy malcontento de verse con tan aparrada presencia, que trayendo unos pantuflos de cinco o seis corchos, aun no podía lucir entre la gente», *Ibidem*, p. 307. Para reírse de él, unos amigos le hacen creer que Marcos es un versado nigromante y que con sus artes le ayudará con su problema. Cuando el «hombrecito» acude a Marcos, este le recrimina su estupidez: «Señor, vos vais tras un imposible que no solamente [no] es hacedero, pero os tendrán por loco cuantos supieren que dais en ese error», *Ibidem*, p. 308. Pese a la petición de los amigos a continuar con el engaño, Marcos se niega rotundamente: «no lo haré por todas las cosas del mundo. [...] Este miserable no tiene talento para llevar una burla tan pesada como ésta, que por fuerza lo ha de ser. Yo no me tengo de poner en eso, porque iría contra mi propia opinión que es injusto y mal hecho», *Ibidem*, pp. 311-312. El embeleco es ingeniado por los amigos de Marcos, los cuales «al fin le hicieron una burla muy pesada, dándome a mí por autor de ella», *Ibidem*, p. 312. En la adaptación, es diferente. Lucas, junto con Roque (un personaje innominado en la novela) y otros, será el que organice la triquiñuela a don Vicente (también innominado en la obra de Espinel).

llegamos al acuerdo de los tres ducados»	
(6) En casa de don Vicente, en el salón. El timado desayuna frugalmente. <i>Voz off</i> : «Don Vicente obedeció sin chistar mis órdenes y realizó todos los disparates que entre risas Miguel, Roque y yo ideábamos. Pusímosle en trance de ayunar tres días con cuatro onzas de pan, cinco pasas y tres almendras».	pp. 312-313
(7) En el exterior de la casa, en una pared. Lucas mide a don Vicente. <i>Voz off</i> : «Primero, le tomamos las medidas en una pared muy blanca, poniendo para señal de su altura una tachuela».	p. 313
(8) En casa de don Vicente. En una tina, don Vicente es enjabonado por dos mujeres. <i>Voz off</i> : «Unas hermanas le fregaban los brazos y piernas todas las noches y mañanas».	<i>Ibidem</i>
(9) En un patio. Don Vicente se esmera realizando una serie de movimientos ridículos. <i>Voz off</i> : «A diario salía al balcón en amaneciendo y se ponía a hacer ciertas posturas y gestos que le habíamos mandado. Cumplidos los tres días, vino a verme con tantos huesos como una carabela».	<i>Ibidem</i>
(10) En la misma pared, Lucas mide a don Vicente. Al ver el resultado, abraza a Lucas. <i>Voz off</i> : «Y como estaba tan chupado y flaco parecía más alto. Llevele a la pared blanca donde se había medido y en la que habíamos mudado la tachuela dos dedos más abajo. Y como tocó con el colodrillo en ella, quedó fuera de sí de contento, entendiendo que él había crecido lo que la tachuela había bajado».	<i>Ibidem</i>
(11) En casa de don Vicente. El timado, desfallecido por los ayunos, es arrastrado por sus dos hermanas, que lo llevan de un lugar a otro para que compare su altura con los objetos de la casa (un mueble o un trofeo de caza adornando una pared). <i>Voz off</i> : «En su alegría contoles el hecho a sus hermanas, pero ellas ingeniaron para demostrarle que no había tales crecimientos, sino que todo era una burla y le habían puesto en trance de morir de hambre y de desmayo. Ha sido tal su vergüenza que ya no se le ve por la ciudad».	<i>Ibidem</i>
(12) En la taberna. Los tres pícaros ríen el engaño del pobre don Vicente. Lucas sigue preocupado por el dinero que el conde Ramiro le quitó.	Ø
(13) En la plaza. Lucas y Roque se encuentran con el abogado. Sincerándose con Lucas, le dice que, lamentablemente, nada puede esperar de la justicia, pero sí de la injusticia, pues cualquier pleito que inicie lo perdería teniendo en frente la limpieza de sangre del marqués. La única solución para recuperar el dinero robado por el hijo de este es ir con amenazas, pidiéndole por las malas que le reponga la parte que a Lucas le correspondía. Dados los consejos, el abogado le reclama el precio de su servicio, dándole además señas acerca del relator y del juez, por si	Ø

bien le sirvieren.	
<p>(14) En casa de don Ramiro. El padre, el viejo aristócrata del capítulo anterior, entre risas, le relata a Lucas un árbol familiar entroncado con los apellidos más importantes de la época: Lerma, Olivares, Espínolas, etc. Además le detalla el nexo de su familia con la justicia: corregidores, alguaciles, corchetes, jueces, etc. «¿Y algo por caridad?», le pide Lucas, temiendo de que al sastre que le hizo el vestido en el capítulo anterior sí le será fácil enviar contra él al alguacil y a los corchetes. Lucas le suplica que al menos le pregunte a su hija por el paradero de don Ramiro. Aparece la hija, doña Laura, desmelenada, dando tumbos, golpeándose contra una armadura, balbuceando. Lucas le pide información sobre el paradero de su hermano. «Están el entierro de mi esposo, es la décima vez que le enterramos», le responde. Ante tal situación, Lucas acaba resignándose: «He de apechugar por mis desventuras». Cuando Lucas se dispone a retirarse de la audiencia, entra rápidamente un criado y cuchichea con el aristócrata, que, para sorpresa de Lucas, le pregunta si es soltero y de buen abolengo. Ante la afirmación del pícaro, le vuelve a preguntar: «¿Quiere vuesa merced casarse con mi nieta la condesita de Valmediano?»</p>	Ø
<p>(15) En la celda del Hermano Lego. Lucas y el Hermano balbucean algo sobre el vino. Ambos están borrachos. «¿Rechazó vuesa merced la oferta de boda?», le pregunta el Hermano. «Había oferta, pero no había boda», le responde Lucas. El Hermano le anima a que continúe con el relato. Lucas le dice que la nieta del aristócrata sufría «unos ataques tremendos, con temblores, pataletas, espumarajos por la boca, rugidos», y que el único remedio para sus males es el matrimonio²⁸⁰.</p>	Descanso Octavo y Nueve, pp. 179-180
<p>(16) »Flashback, en el aposento de don Ramiro. Voz off: «Me encomendaron a un mayordomo y este me llevó al ropero que yo ya conocía. Allí me eligió un traje y coincidió en gusto con su amo». Lucas le pide otro más lujoso. El</p>	Ø

²⁸⁰ En realidad, este paréntesis en el *flashback* puede ser cualquiera de las intromisiones del ermitaño pidiéndole a Marcos que continúe su relato: «Si no se cansa vuesa merced —dijo el buen hombre—, y aunque se canse, cuéntelo cómo pasó, que cosa tan espantosa y de nuestros días es bien que todos lo sepan»; «Admiración me ha puesto el caso —dijo el ermitaño—, y estoy determinado de apartarme de la soledad, que aunque he pasado algún tiempo en ella, no he visto cosa que me perturbe, aun con todo eso me he retirado de la soledad hacia el poblado, por los temores que pasaba entre los altos riscos de Sierra Morena; pero dejemos ya esta materia y volvamos a proseguir lo comenzado, que con la dulzura del estilo y gracia del contallo se olvidará la melancolía del sueño y de la verdad referida»; «Tornando de nuevo a coser o a anudar la conversación pasada, sentámonos al brasero prosiguiendo mi comenzada relación, porque el ermitaño, hombre de muy buen discurso, me importunó de manera, que se echó de ver que gustaba mucho de oír los trances de mi vida; y mostrando mucha atención —que es lo que da nuevo ánimo a las conversaciones— proseguí lo que la noche antes había dejado por el sueño del ermitaño»; «Yo, como iba historiando mi vida, no advertí que podría el ermitaño cansarse de oírme hablar tan diversamente; pero sucedióme bien, que no solamente no se cansó, pero tornó a importunarme que prosiguiese en mi principal intento, que para eso me lo había rogado al principio; y tornando a hablar con él, proseguí», *Ibidem*, pp. 15, 20, 21 y 23.

<p>mayordomo le advierte que son falsas bodas, que será esposo solo durante la fiesta y que con eso se ganará unos doblones. Finalmente le saca otro traje y Lucas acepta²⁸¹.</p>	
<p>(17) En casa de don Ramiro. El aristócrata le da el visto bueno a la indumentaria de Lucas. «Ahora va a conocer a su prometida», le dice el padre de don Ramiro. Aparece doña Elvira lujosamente vestida. En el momento, Lucas se imagina a Isabel la Toledana, pero rápidamente se da de bruces con la cruda realidad: la nieta del aristócrata es fea, masculina y torpe en el andar. El aristócrata se la presenta. «¡Es muy viejo! ¡Pero gallardo!», le dice doña Elvira, mirándolo con lascivia.</p>	<p>Ø</p>
<p>(18) En el salón principal. Todo está lujosamente dispuesto: una orquesta toca en el estrado, el servicio espera la llegada de los invitados y los novios, las mesas están cargadas de bandejas de postres y aperitivos, los adornos brillan por doquier, etc. Entran los novios seguidos protocolariamente de una comitiva de familiares e invitados. Comienzan a comer. Todos cuchichean sobre Lucas: «¡Veremos qué diversión nos depara la fiesta!»; «¡Él se cree un conde duque!». «¿No es muy viejo?», le pregunta una invitada al padre de don Ramiro. «El ataque le dio muy de repente, no había otro muerte de hambre más a mano», le responde. Lucas se deshace con ingenio de los numerosos intentos de burlarse de él. De repente aparece su gran amigo Alonso, que, indignado, no entiende cómo Lucas se ha prestado a participar en una falsa boda como esta. «El regocijo mayor empieza a última hora, cuando el falso marido está borracho y esta gente emplea la imaginación que no ha usado en su vida para burlarse de él», le advierte Alonso.</p>	<p>Ø</p>
<p>(19) En la calle. Unos rufianes golpean a Roque para que les diga dónde se encuentra Lucas.</p>	<p>Ø</p>
<p>(20) De nuevo en el salón principal. Un invitado se acerca a Lucas asegurándole que lo conoce del timo al mercader judío. A lo que agrega: «Quizás recurra a ti para cierto negocio»²⁸². «¡Empieza la danza!», grita el maestra. Comienzan los bailes de salón, elegantes y armoniosos hasta que doña Elvira se tropieza llevándose al suelo también a Lucas. Todos ríen. Por la puerta principal entran violentamente los rufianes de la escena anterior buscando a Lucas. A partir de aquí la fiesta se desmadra: se desmayan las damas, los hombres corretean de un lado a otro, hay gritos por doquier, empujones, golpes. Desnudan a palos a Lucas, que, finalmente, consigue escapar. De repente, a doña Elvira le da un ataque de histeria. En derredor y en sumo</p>	<p>Ø</p>

²⁸¹ No hemos hallado en los textos analizados la escena de las “falsas bodas”. Posiblemente sea una creación de Fernán-Gómez.

²⁸² Llama la atención este comentario, pues da pie a pensar que faltan escenas u otro nuevo capítulo donde desarrollar la relación de Lucas con este personaje. Es uno de los pocos fallos de guion del serial.

<p>silencio, los invitados se limitan a observar las pataletas y los terribles gritos de doña Elvira.</p> <p>(21) En la celda del Hermano Lego. Lucas le sigue contando cómo quedó tras aquellas falsas bodas: «Y con esto el traje no fue para mí, ni para el sastre, ni para el mayordomo, ni para el conde, pues quedó reducido a estos jirones con los que me visteis entrar y que debo ir quitándome si no quiero amanecer mañana con pulmonía. Y eso fue todo. Ya no queda más que contar». «¡Sí, algo más habrá!», le pide el Hermano Lego. Lucas le confiesa que ya está harto de la vida picaresca, de sus golpes e injusticias, y que su último destino era el convento del Hermano. «Me han golpeado en todas partes. [...] En Roma y en las nalgas, Hermano. Y en Sevilla, y en Barcelona, y en los ojos, y en las narices, y en Venecia, y en la entrepierna, y en todo mi cuerpo. Y día a día, en mis tripas con el hambre. [...] Pensaba en ellas bajo la lluvia que acababa de romper [...] y lo mejor era buscar refugio para siempre. Para el corto siempre que a mí me queda». Lucas le ruega que no le asedie con sus preguntas, está cansado y ya no tiene fuerzas para nada. «¿Crees que podría ingresar aquí en la orden?», le pregunta Lucas. El Hermano le responde que él solo es un simple Lego y vuelve a insistirle a Lucas que le siga contando aventuras, pero Lucas cae agotado en un profundo sueño.</p> <p>(22) A la mañana siguiente, el Hermano Lego, vestido con las ropas de Lucas, sale del convento. Se pierde por el camino por el que había llegado Lucas.</p>	<p>Relación Tercera, Descanso Catorce Transformación</p> <p>Ø</p>
--	---

III. *LAS PÍCARAS*



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN: LA PICARESCA DE JOSÉ FRADE

El éxito y el fracaso no son hechos, sino sensaciones.

Fernando Fernán-Gómez

Desde su primera emisión²⁸³, *Las pícaras* estuvo destinada, si no al fracaso, sí al menos al bochorno, a la mofa y a las dudas por una real —o al menos aparente— falta de ética laboral. El episodio de *La tía fingida* abrió la veda con un fallo en su retransmisión que fue atribuido a los técnicos de TVE y que impidió a gran parte de la península disfrutarlo convenientemente²⁸⁴. Tres días después, Antonio del Real, director a la sazón de este, protestó por la mala calidad de la emisión y manifestó en *El País* su malestar, asegurando que «la copia que entregaron a TVE era óptima» y lamentando que se truncase el esfuerzo de todo el equipo, puesto que, con tal contratiempo, «independientemente de que la película guste o no, [esta] se viene abajo»²⁸⁵. Las quejas —y exigencias— fueron escuchadas y *La tía fingida* volvió a ser incluida en la parrilla tras haberse ya visionado los cinco restantes episodios del serial²⁸⁶.

²⁸³ *Las pícaras* comenzaron a emitirse el viernes 8 de abril de 1983. Sus seis episodios estuvieron pensados para la parrilla de la noche de los viernes a las 23:00, justo detrás del famoso programa de entretenimiento *Un, dos, tres...*, presentado por Mayra Gómez Kemp. Esto indica que, al menos, las expectativas puestas en esta serie producida por José Frade eran altas. El orden de emisión fue el siguiente: el 8 de abril, *La tía fingida*; el 15, *La guarda de Sevilla*; el 22, *La viuda valenciana*; el 29, *La pícaro Justina*; el 6 de mayo, *La Lozana andaluza*; y el 13, *La hija de la Celestina*.

²⁸⁴ Como es lógico, la prensa se hizo eco de este traspás: «totalmente oscura, por lo que en la mayoría del territorio español no pudo verse», «*Las pícaras*», *ABC* (13/04/1983), p. 101.

²⁸⁵ «Del Real protesta por la mala calidad una emisión de TVE», *El País* (11/04/1983) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1983/04/11/radiotv/418860006_850215.html].

²⁸⁶ Se «obligó a bisar, para el 20 mayo, el primer capítulo, por justa protesta de Antonio del Real», «Turno de fallos», *ABC* (25/04/1983), p. 93.

Pero este no fue el único problema técnico. El viernes 13 de mayo de 1983 el episodio que cerraría esta programación de adaptaciones áureas sufrió una interrupción que fue aprovechada por *ABC* para confeccionar sus ya usuales —en cuanto a *Las pícaras* se refiere— críticas de trazo grueso:

Cómo sería la cosa que hubo un momento en que se interrumpió la proyección de «La hija de la Celestina» [*sic*], y la pantalla fue cubierta por una franja verde y negra, dos colores muy propios. ¿Una avería técnica? ¿O el temor del jefe de turno —que quizá no había visto antes a esa hija— de que aquella escena camera terminase demasiado en punta?²⁸⁷

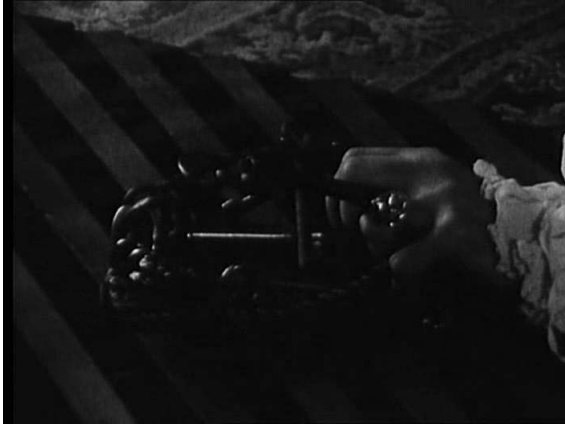
No podemos afirmar con rotundidad que *Las pícaras* descuidasen su fotografía por una sencilla razón: la política de conservación de los productos para la pequeña pantalla dictaba mucho de ser la idónea, en una época en la que se reciclaban, se olvidaban, se tiraban o se conservaban en malas condiciones sus soportes materiales²⁸⁸. No obstante, hoy día contamos con una edición en DVD distribuida por TVE y So Good y, valorando la sensación que produce su fotografía, el poso que deja es muy similar al de las críticas negativas de la época. Su calidad fotográfica, excesivamente oscura a veces y neblinosa, impide en muchas ocasiones entender lo que ocurre en la trama. Su falta de nitidez es confusa y solo congelando los fotogramas —o manipulándolos con *softwares* de tratamiento de imágenes o de edición de vídeos— se consigue intuir la importancia significativa de un primer plano, la composición de cuadro de una escena o qué

²⁸⁷ «La hija de la Celestina», *ABC*, (16/05/1983), p. 77.

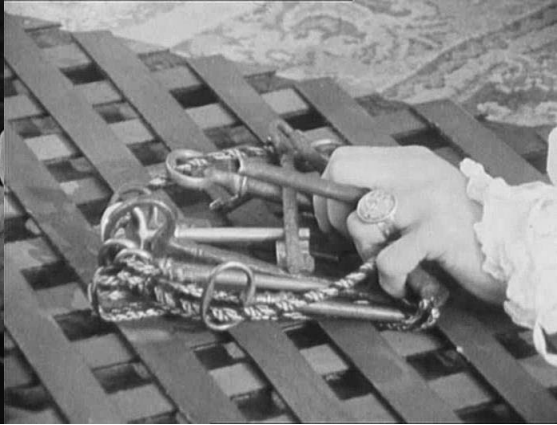
²⁸⁸ En relación a los numerosos programas televisivos emitidos en el marco de *Encuentros de las letras, Trazos/Imágenes* y *Popgrama*, situación que podría extrapolarse a muchos otros espacios televisivos tanto de ficción como de no ficción, M. Palacio explica que gran cantidad de ellos desaparecieron por culpa de «la nefasta costumbre que existía en aquellos años en TVE de reciclar las cintas de vídeo para un uso posterior», *La televisión...*, *op. cit.*, p. 280.

personajes, a los que solo reconocemos por la voz, son los que la protagonizan. Como muestra un botón: en *La viuda-TV*, un episodio preñado de detalles, todos ellos importantísimos para entender la intención erótica y carnavalesca del autor, la confusión es constante, acentuada esta además por el caos compositivo del guion y sus incoherencias. En un momento de la trama el viejo marido de la joven Leonora cae fulminado por un infarto tras haberse asomado a la ventana de su aposento y haber descubierto una comitiva de apuestos galanes a los pies de su castillo, candidatos a intimar con su esposa. Retorciéndose en el suelo a causa de la amorosa ronda, expira agarrado a un objeto que será resaltado por un plano detalle. Pues bien, solo gracias a descomponerlo en fotogramas y al resplandor de un relámpago intradieético se aprecia un manojo de llaves, las cuales cerraban a cal y canto puertas y ventanas para que ni un ápice del cromosoma XY entrase en contacto con la inocente esposa del celoso provector. Simbólicamente, su muerte es también el final del enclaustramiento de Leonora, porque sin llaves que puedan recluirla pasará de la inocencia a la lujuria, de la privación de libertad al libertinaje²⁸⁹.

²⁸⁹ Puede argumentarse que precisamente el relámpago es una herramienta con la que se esclarece conscientemente los elementos simbólicos de la escena. Sin embargo, el episodio está preñado de otras tantas confusiones que no hacen más que avalar nuestra postura: una dirección de fotografía torpe y descuidada. En varias ocasiones, hemos tenido que desistir a la hora de comprender qué era aquello que realmente estaba sucediendo en una determinada escena. Un ejemplo es cuando el criado negro Baltasar, que conduce con su voz a un cura encapirotado y con una paellera en la mano hacia la playa valenciana, echa a correr de pronto. La huida del criado es notablemente confusa, porque no sabemos a ciencia cierta qué motiva su acción, qué es aquello que le hace correr despavorido como un gatillo asustado.



fot. 72



fot. 73

De los seis episodios, los más descuidados son *La fingida-TV* y *La viuda-TV*, cuya dirección de fotografía corrió a cargo de Juan Amorós. Mejor claridad de imagen disfrutaban los otros cuatro, en los que se contó con José García Galisteo para la *Garduña-TV* y la *Lozana-TV*, con Raúl Pérez Cubero para *Justina-TV* y con Jorge Herrero para *La hija-TV*. Generalmente, todas mantienen una coherencia fotográfica de grueso granulado y de opaca iluminación. Esto permitía aventurar que aquellas tramas ambientadas en interiores y durante la noche iban a verse afectadas sin la suficiente pericia técnica o un equipo, personal y material, adecuado. Y así efectivamente ocurre con *La fingida-TV*, cuyas escenas nocturnas en el interior del palacete, por ejemplo, son insuficientemente iluminadas por una vela; y con *La viuda-TV*, cuya historia de toques góticos se desarrolla en gran parte bajo noches tormentosas o cerradas, alrededor del Castillo Palacio de Peñíscola —o Castillo del Papa Luna— o en sus lóbregos interiores: pasadizos, cárceles, pasillos, escaleras de caracol, aposentos, etc. Lo que extraña, por incomprensible, es que estos dos episodios de *Las pícaras* hayan sido firmados por uno de los grandes directores de fotografía de nuestra historia audiovisual como es Juan Amorós, nominado a un Goya apenas cinco años después por *Esquilache* (1988) de Josefina Molina o ganador del premio a la mejor fotografía otorgado por el Círculo de Escritores Cinematográficos por *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz. De

ahí que, como antes señalábamos, las causas puedan ser atribuidas al deterioro de estos materiales producido por el paso del tiempo o por el poco mimo a la hora de conservarlos.

Sin embargo, la venia se desmorona en cuanto se accede a los datos concernientes a los costes de producción y se compara la calidad estética de *Las pícaras* con otros productos televisivos de finales de los 70 y principios de los 80. Producida por José Frade, la serie, que acompañaría a los espectadores españoles de la primera etapa socialista la noche de los viernes de abril y mayo, fue aprobada con un presupuesto de 152 millones de pesetas²⁹⁰.

Gracias a este, y a diferencia de *El pícaro* de F. Fernán-Gómez, ese inusual islote de calidad y talento, la dirección de *Las pícaras* fue asignada a seis directores distintos, uno por cada episodio: a A. del Real, *La fingida-TV*; a F. Lara Polop, *Garduña-TV*; a F. Regueiro, *La viuda-TV*; a José María Gutiérrez, *Justina-TV*; a Chumy Chúmez, *Lozana-TV*; y a A. Fons, *La hija-TV*.

Debido a que fueron asignados por encargo, a algunos realizadores les cogió casi por sorpresa: «Aquí el toro me pilló. Y, de repente, te enfrentas con un monstruo sagrado. Y, encima, me tocó a dedo. No hubo elección. Me tocó Lope, lo cual es demasiado»²⁹¹. En el caso de F. Regueiro, que desde *Las bodas de Blanca* (1975) y *Duerme, duerme mi amor* (1975) no había trabajado en nada, aceptó el proyecto por una cuestión de subsistencia:

²⁹⁰ Como señala el periodista y profesor J. R. Pérez Ornia, «las adaptaciones de obras clásicas de la literatura picaresca española [fueron] producidas con cargo a los 1.300 millones de pesetas invertidos en contratos con la industria nacional del cine», «Las obras clásicas de la novela picaresca, en un serial de seis episodios de irregular calidad», *El País* (8/04/1983) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1983/04/08/radiotv/418600802_850215.html].

²⁹¹ C. J. Barbachano, *Francisco Regueiro*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989, p. 225.

Yo creo que este tipo de trabajos [televisivos], en mi caso, se hicieron por hambre. Yo era contratado como director de cine, y yo rodaba como si hiciera una película de cine [...] tenías una enorme libertad en el rodaje, una libertad muchísimo mayor que la que podías tener en una película para el cine²⁹².

Asimismo se contrató a una amplísima nómina de actores, muchos de ellos ya versados en el mundo de la televisión y del séptimo arte —Fiorella Faltoyano, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Fernán-Gómez, Florinda Chico, Mario Pardo, Victoria Vera, Queta Claver, Daniel Dicenta, Luis Escobar o Alfredo Mayo—, y otros tantos, sobre todo las protagonistas, recién incorporados al mundillo —Lola Forner, Carla Duval, Cristina Marsillach, Ana Obregón o Norma Duval—. Pues, «era norma de T.V.E. que en las series que hacía[n] con productores independientes no se repitieran los actores, aunque fueran secundarios»²⁹³.

La música de los seis episodios fue encargada a Teddy Bautista. En general, y siendo considerados podríamos exceptuar algunos compases, son composiciones enlatadas, sin una lógica correspondencia a veces, con sonidos sintéticos (esto en sí no tiene por qué ser negativo)²⁹⁴ y esmirriadas melodías que parecen rehuir a veces el trasfondo barroco de *Las pícaras* para alojarse en un caos que contradice y anula los fotogramas, las escenas, no sabemos si intencionadamente o no, sobre todo teniendo en cuenta el tratamiento paródico de algunos de sus episodios. Son numerosos los ejemplos que podrían traerse a colación, sirva aquel en que una tuna de estudiantes de Salamanca

²⁹² *Ibidem*, p. 217.

²⁹³ Según parece, esta norma se seguía a rajatabla, como delata esta simpática anécdota de A. Fons: «Y yo elegí para uno de estos papeles a una de las hermanas Hurtado y se me advirtió que ya había trabajado en otro capítulo de la serie. Yo pregunté cuál de ellas y elegí a la otra. ¿Qué más daba? Eran y son gemelas. Tanto monta, monta tanto», E. J. Pastor Martín, *Conversaciones con Angelino Fons: la necesidad de la memoria*, Murcia, Universidad de, 2005 [Recurso en Red: <http://cinepastor.es/Angelinofons.htm>].

²⁹⁴ Una serie reciente, *The Knick* de Steven Soderbergh, ambientada en el Nueva York de principios del siglo XX, emplea precisamente los sonidos sintéticos con un admirable y curioso resultado. La apuesta de Cliff Martínez es arriesgada por su anacronismo, pero hermana con precisión con lo que se nos cuenta, creando un clima enrarecido, denso, onírico.

canta frente a un palacete un par de cancioncillas amorosas para quebrar el corazón de Esperanza, la joven protagonista de *La fingida-TV*. La musicalización de los versos cervantinos en este caso es, aunque insustancial, correcta y está bien ambientada. La gravedad, mejor dicho descuido, poco esmero en el montaje o en la coordinación del montaje, recae en la desincronización y en la falta de correspondencia entre lo que vemos y lo que oímos. Parece calzar poco con una escena de cierta simpatía pero pobre, con intentos de jugar a requiebros y equívocos pero algo confusa, con música acorde con la época y las tunas pero sin equilibrio.

El proyecto de *Las pícaras* fue posible gracias a iniciativas impulsadas desde el gobierno de la UCD en 1979. Con la intención de atenuar la crisis de la industria cinematográfica se promovieron políticas de elaboración de producciones propias en el marco de TVE. Por un lado, se buscaba vincular a los profesionales del oficio con la pequeña pantalla, ofreciéndoles proyectos en los que poder seguir trabajando. Y por otro, se entendió que era necesario elevar la calidad de las ficciones audiovisuales y el nivel cultural de los telespectadores. De ahí que, como condición *sine qua non* de este tipo de proyectos, se estableció «la exigencia de que las películas se habían de basar en textos de reconocido prestigio de la literatura española»²⁹⁵. Con un presupuesto público de 1.300 millones de pesetas, los responsables de TVE encargaban las adaptaciones a productoras independientes, de ahí —ya con el gobierno del PSOE, continuista en este aspecto— la valoración positiva de José Frade y su deseo expreso de que el campo de acuerdos entre la empresa privada y las subvenciones se incrementase en mor de la eficacia y la calidad:

²⁹⁵ «Como condición del proyecto figura la exigencia de que las películas se han de basar en textos de reconocido prestigio de la literatura española. Junto a *La colmena*, las primeras películas de este acuerdo de producción fueron *Crónicas del alba* (Antonio Betancor, 1983) y *La plaza del Diamante* (Francesc Betriu, 1982)», J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura...*, *op. cit.*, p. 52.

La colaboración entre el cine y la televisión está subiendo de nivel gracias a la positiva intervención de la directora general de Cinematografía, Pilar Miró [...]. El listón de la colaboración está más alto porque estas relaciones son importantes y necesarias para ambos medios. Es, pues, deseo de todos que estas relaciones se intensifiquen²⁹⁶.

Sin embargo, una aproximación rápida a las series y películas que participaron de esta política pone en evidencia, al menos en lo que a *Las pícaras* se refiere, esa «subida de nivel» de la que habla José Frade. Es cierto que las colaboraciones se intensificaron y su corolario en general fue positivo. Pero entonces, ¿a qué se debe el desaliño estético que manifiestan algunos episodios de *Las pícaras*? ¿Por qué adaptaciones como *Fortunata y Jacinta* (1980) o *La colmena* (1982) de Camus, por ejemplo, gozan de una música exquisita, un cuidado montaje y una notable dirección de actores? ¿Por qué algunas adaptaciones de la época son inversamente proporcional al serial producido por Frade en cuanto a calidad se refiere?²⁹⁷

Pérez Ornia se hace eco de ello y critica la nefasta producción de uno de los episodios de *Las pícaras* al compararlo con otros seriales:

Tampoco el productor desplegó aquí todos los posibles recursos económicos —cuatro semovientes y figurantes, por resumir— que desdicen del mayor empeño de producción mostrado por José María Forqué en *Ramón y Cajal*, por Antonio Cuevas en *Juanita la*

²⁹⁶ C. Galindo, «José Frade: “La colaboración con TVE es necesaria”», *ABC*, (8/04/1983), p. 65.

²⁹⁷ No sería lícito afirmar, como ha señalado en una reciente entrevista Antonio del Real, que las subvenciones se aprobaban arbitrariamente, por más que el director jienense ganase su pesquisa judicial contra Pilar Miró: «Económicamente es un desastre. Mira, sé que son 28 años porque hace poco me pasaron unos escritos de *El País* y del *ABC* en los que se hablaba de un contencioso administrativo que tuve con Pilar Miró porque me negaron una subvención para “El Clavo de Oro”, que voy a hacer ahora. Era el año 86. Gané el contencioso a la administración por decir que las subvenciones se daban de manera arbitraria. Me dieron tan poco dinero, 15 millones de pesetas, que lo rechacé públicamente diciendo que me parecía un cachondeo. Curiosamente ahora la vamos a hacer con TVE y Telemadrid por prácticamente el mismo dinero, una Tv movie de dos capítulos. Una mezcla entre el mundo del Berlanga con el de Buñuel y si me apuras un poco de Tarantino», J. Sánchez y J. de Pedro, «[Entrevista a:] Antonio del Real: “Creo en el poder curativo del cine”», *El Pisapapeles*, (6/04/2015). [Recurso en Red: <http://www.elpisapapeles.com/entrevistas/la-voz-de-la-experiencia/antoniodelreal-elscorial-bardem-politica-cine.php>].

larga y por Arte 7 en *Los gozos y las sombras*, si se consideran las series que, TVE ha emitido hasta la fecha²⁹⁸.

A lo que añade que

el director y productor de ésta versión para TVE merecen también el serio correctivo que formuló Menéndez y Pelayo al respecto: «El que escribió *La pícaro Justina* era hombre de poca inventiva, de perverso gusto y de ningún juicio». Si bien le reconoce, a continuación, «un caudal riquísimo de dicción picaresca y una extraña originalidad de estilo», que, por supuesto, ni Frade ni Gutiérrez han sabido llevar al cine²⁹⁹.

Es francamente difícil hallar una crítica neutra en relación a *Las pícaras*, pues o pecan estas por idealizadas o bien pecan por motivos espurios, ya sean estos políticos, económicos o sociales³⁰⁰. La prensa, en una mezcla de desprecio y sorna, le dedicó una ristra de “exquisitos” apelativos y frases, encabezados, como no podía ser de otro modo, por la mala saña del *ABC*³⁰¹: «bazofia televisiva»³⁰², «frivoliza a los clásicos»³⁰³,

²⁹⁸ J. R. Pérez Ornia, José Ramón, *op. cit.*, s. p. Sin estar de acuerdo con él en lo concerniente a la «estulticia» o la puesta en entredicho de la «elevada cultura» de algunas series, Pepe Trueno apunta lo que posiblemente sea uno de los grandes problemas que viene arrastrando TVE: «Entre estultos programas de “entretenimiento” como: *El libro Gordo de Petete*, *300 millones*, *Si lo sé, no vengo* [...] y series “cultas” como *Verano azul*, *Anillos de oro*, *Tristeza de amor*, *Fortunata y Jacinta*, *Media naranja*, *Brigada central* o *Las pícaras*, se gastaba el erario público y se quedaban tan panchos. No me extraña la crisis que arrastra Televisión Española», Pepe Trueno, *La televisión es fantástica. Breve historia de las series que nos invadieron*, Málaga, Diputación Provincial, 2005, pp. 133-134

²⁹⁹ J. R. Pérez Ornia, *op. cit.*, s. p.

³⁰⁰ De entrada sonroja el reclamo publicitario de la solapa con el que se describe el serial distribuido por TVE y So Good: «*Las Pícaras* es una colección de 6 éxitos de la televisión, reunidos en 3 magníficos DVDs. Disfrute de más de 6 horas con las mejores adaptaciones a la televisión de obras clásicas de renombre y autores de prestigiosos». El desmesurado halago, falaz y desconsiderado con el televidente, podría haberse ahorrado, teniendo en cuenta que si la única intención era vender el pack, el gancho erótico de la portada —una espalda y un trasero desnudos y arqueados enmarcando los títulos— y el fetichismo nostálgico hubiese sido suficiente. Hoy día el pack está agotado y supone una tarea ciclópea conseguir un ejemplar.

³⁰¹ También otros medios de comunicación criticaron duramente, conforme se fueron emitiendo, los seis episodios del serial. En *El País* por ejemplo, Pérez Ornia, que parece recoger el sentir general que se respiraba en TVE, escribió sobre estos, sin haber llegado a verlos todos, un juicio muy negativo: «Sólo cabe esperar que sean mejores los cinco restantes productos, aunque en TVE se asegura que *La lozana andaluza*, adaptación de la obra de Francisco Delicado por Chumy Chúmez e interpretada por Norma Duval y Mario Pardo, es todavía más decepcionante que *La pícaro Justina*»; además de encontrarle

«infame serie»³⁰⁴, «por fin se fueron»³⁰⁵, «la gran decepción»³⁰⁶, etc. Los dardos hacían recurrentemente diana en dos cuestiones: el sexo y el director por aquel entonces de RTVE, José María Calviño Iglesias. Con razón en parte, se criticaba la serie por haber erotizado burdamente los clásicos³⁰⁷. Incluso, en un exceso de celo, llegó a tachársela de pornográfica:

la han convertido en una cadena de exhibiciones pícaras, o eróticas..., o pornográficas...

[...] Allá ellos si no se dan cuenta de que la indignación que engendra esas manipulaciones es como un torpedo submarino al que no se le ve y que estalla cuando y donde menos se piensa³⁰⁸.

Aunque otras pocas veces, para colmo del vaivén crítico, se la tachaba de pacata, de haberse quedado muy por debajo de las expectativas eróticas que el texto propiciaba:

únicamente una sola ventaja: «el lector no obtendrá provecho alguno. Ese es el tributo que pueden pagar los escritores, clásicos o no, que someten sus obras al trivial escenario de la televisión, aunque parece demostrado que los editores incrementan las ventas cuando TVE traduce la literatura a serial y telefilme». También le dedicó perlas como «modelo de pésima adaptación y peor dirección de actores», *op. cit.*, s. p.

³⁰² «Cristina Marsillach», *ABC*, (28/04/1983), p. 105.

³⁰³ «Turno de fallos», *ABC*, (25/04/1983), p. 93.

³⁰⁴ S. G., «Ana Obregón, en tres dimensiones», *ABC*, (27/05/83), p. 93

³⁰⁵ «Cervantes y la “tele”», *ABC*, (24/05/1983), p. 101.

³⁰⁶ «La gran decepción», *ABC*, (9/05/1983), p. 93.

³⁰⁷ Es cierto que se usó literalmente el Siglo de Oro, y en particular la picaresca —a excepción de *El pícaro* de Fernando Fernán Gómez—, como excusa para mostrar jóvenes desnudas en la pequeña y en la gran pantalla, en una etapa de la historia de España ansiosa por destaparse. Pero este febril erotismo no es sacado *ex nihilo*, dándose la paradoja de que en no pocas ocasiones será el cine y la TV los que atenúen el explícito contenido de los textos, como intentaré argumentar más adelante. La consideración de estas adaptaciones como meramente «eróticas» había calado ya en los comentaristas mucho antes de que se emitiesen *Las pícaras*: «Reducir la picaresca al acto del amor o a desnudos más o menos aliviados es dar gato por liebre, como diría cualquiera de sus protagonistas», J. Fernández Santos, «Retrato de memoria. “La Lozana andaluza”», *El País*, (21/10/1976), [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1976/10/21/cultura/214700405_850215.html]. Y gran parte de esta culpa la tuvieron adaptaciones como *El libro de buen amor* (1975) de Tomás Aznar, *El libro de buen amor II* (1976) de Jaime Bayarri, *La Lozana andaluza* (1975) de Vicente Escrivá o *El buscón* (1979) de Gonzalo Berriatúa. Con culpa o sin ella, y obviando la moralina final y el despectivo trato a la actriz, la verdad es que, si nos atenemos a las estructuras narrativas, cuesta trabajo encontrarle una explicación argumental a la mayoría de los desnudos que aparecen en *Las pícaras*, entre los cuales se llevó la palma el episodio de *La viuda valenciana*: «la tal Cristina consiguió, al menos, batir el récord de permanencia en cueros ante las cámaras, y de manera tan gratuita que hubiera puesto colorado al guionista menos exigente», «Cristina...», *op. cit.*, p. 105.

³⁰⁸ «La hija de la Celestina», *ABC*, (16/05/1983), p. 77.

No tenemos otro remedio que subrayar algunas cosas que se vieron —o, mejor dicho, que no se vieron— en el programa de *Las pícaras*, lo que tanto decepcionó a los aficionados a esta serie. Porque *La Lozana Andaluza* montó muy bien un antiquísimo negocio, el de las mancebías, pero luego no trabajó con el clásico uniforme de las empleadas de esos albergues, que suele caber en la funda de unas gafas, y se presentó como una recatada profesional que sólo mostraba, y a medias, algo que, sin que nadie se alarme, enseñaban, a principios de siglo, las “añas” frescas si el guión lo exigía. A lo mejor todas esas decepciones se deben a Norma Duval, que protagonizó a *La Lozana Andaluza*, una “vedette” española que ha triunfado en París y que quizá cree que en el marco de su rango europeo todavía hay clases cuando se pasa del escenario de las frivolidades parisienses a una comedia televisiva³⁰⁹.

Ciertamente, la adaptación de Chumy Chúmez, tal como ocurriera con *La Lozana andaluza* (1975) de Vicente Escrivá, es una muestra tímida de la celebración sexual y ardoroso atrevimiento del personaje de Francisco Delicado³¹⁰. La pícaro cordobesa, por paradójico que parezca, solo encuentra en su homónima televisiva un erotismo aguado, una casta sexualidad que desvela una suerte de *pudoris causa* “sonrojante”, pues se distancia por su edulcorado tono de otros episodios del serial como *La viuda-TV*.

Los ataques al responsable de TVE eran sistemáticos y basta hojear las páginas del *ABC* para constatarlo. Cualquier opción en la parrilla, cambio político, compra de derechos o reestructuración administrativa o profesional, por pequeña que fuese, recibía

³⁰⁹ «La gran decepción», *op. cit.*, p. 93.

³¹⁰ En contraposición a una escena de alto voltaje erótico por la explicitud de su lenguaje y por su largueza descriptiva, Castells Molina señala que la solución de Escrivá es la de «un erotismo edulcorado no sólo por la conversación de carácter sentimental que mantienen los personajes entre las sábanas y la supresión de toda referencia a los genitales o al orgasmo, sino también por otro tipo de procedimientos como la música en forma de “romántica” balada o la interpretación de los actores, que se abrazan y miran con una impostada ternura que nada tiene que ver con la espontánea y desenfadada celebración del sexo por el sexo que encontramos en Delicado», I. Castells Molina, «La versión cinematográfica de *La Lozana andaluza* de Vicente Escrivá: ¿“traición” o “transición”?», *eHumanista*, vol. 15, 2010, p. 99. [Recurso en Red: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_15/2%20Articles/6%20ehumanista15.erotica.Castells.pdf].

su correspondiente oposición crítica³¹¹. En lo que atañe a *Las pícaras*, no iba a ser menos. Independientemente de que tuviesen mayor o menor fundamento, lo que queda claro es que a veces, como manifiesta este gongorino giro satírico, se buscaba zaherir a la persona por una cuestión no especialmente televisiva: «la autoridad competente no va a tener más remedio que untar con tocino nuestra literatura picaresca porque no nos la muerdan los guionistas de Calviño»³¹².

Por último, y por más que los críticos televisivos se preguntasen si se habrían «leído los individuos responsables [de *Las pícaras*] algún título siquiera de literatura picaresca», parece ser que ni ellos mismos predicaban con el ejemplo, pues, a tenor de lo expuesto hasta ahora, ni parecían haberse leído los textos, ni a veces haber visionado los episodios³¹³. Lo que pone en cuarentena algunas de sus afrentas o la superioridad

³¹¹ Esta inquina sistemática motivó que se criticasen supuestas manipulaciones políticas que, sinceramente creemos, no tenían ni pie ni cabeza. En un escorzo surrealista, a la “mano oscura” de Calviño Iglesias se le llegó a reprochar incluso los espectáculos taurinos. La casualidad hizo que se denunciase, por ejemplo, la retransmisión de una corrida el 14 de abril. ¿Se hubiera criticado por igual cualquier otra programación? Seguramente sí, aunque esta vez el ataque al director de RTVE se justificase por una reordenación de la parrilla ya prevista: «Televisión Española nos ha sorprendido con un cambio en la programación para mañana, jueves, 14 de abril. [...] ¿Qué conmemora en 14 de abril el señor Calviño? El [...] en otros días secretario general de ARDE (Acción República Democrática Española), paga seis millones de pesetas por la transmisión de un festejo que no tiene justificación artística alguna. ¡Como no lo haga por la efeméride...!», «¿Qué conmemora el señor Calviño?», *ABC* (13/04/1983), p. 101.

³¹² S. G., *op. cit.*, p. 93.

³¹³ Una muestra de lectura tendenciosa, viciada, descuidada o partidista (o, sencillamente, un ejemplo de no haber pasado siquiera la mirada por la novela), es la crítica de Gómez Mesa en relación a la tergiversada adaptación del *Lazarillo de Tormes* (1959) de César Fernández Ardavín: «Este Lazarillo, siempre hambriento, nunca saciado —¡ah, si llegase ese día!— y de gran listeza natural (la que utiliza para aplacar de momento esa necesidad). Las gentes que están en sus mismas circunstancias, de miseria, no son nada de fiar. Al menor descuido, ¡zas!, al engaño unen la agresión. Todo un muestrario —en los bajos estamentos sociales— de truhanes, de hampones, de mendigos, de salteadores de caminos... Y en los altos personajes que aparentan lo que no son, para sostenerse en su privilegiada situación. ¿Dónde situar exactamente al cura pobretón, al caballero sin dinero que detesta trabajar, a los que sirve sucesivamente Lazarillo? Su primer amo, ese ciego de feroz egoísmo, es, muy por las claras, de la chusma, se lo crea o no. [...] El texto original es ya en sí un guión. Sólo precisó Ardavín, para escribirlo, ordenarlo en imágenes según los cánones cinematográficos. Trabajo que efectuó muy gozosamente. [...] Lazarillo cuenta sus peripecias, sus fortunas y adversidades “a su modo”, nada académico —ni se sabe qué es esto—, sino con espontaneidad y realismo. Ardavín, en cambio, empleó un lenguaje muy cuidado. Le va mejor al relato el opuesto. La película no defrauda al lector que se deleitó con la novela», L. Gómez Mesa, *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, p. 35. Aún hoy nos preguntamos qué anónimo leyó Gómez Mesa para atizar con tal guisa este texto fundacional de la literatura picaresca. En un orden ideológico opuesto, pero que sigue mostrando igualmente que el oficio crítico a veces se ejerce sobre el vacío o al menos sobre una muestra muy parcial del conjunto, no sabemos si por inercia, por desgaste o por un desprecio elitista en relación a la caja tonta, nos parece interesante rescatar lo siguiente: «el que pueda existir una televisión de izquierdas en la

moral y estética de sus críticas: «¿Hasta qué punto son admisibles las adaptaciones “libres” de las obras de Cervantes?» / «¿Se puede de alterar impunemente las obras de nuestros genios y, de manera especial, las del Príncipe de todos ellos?»³¹⁴. Es obvio que tales preguntas retóricas son inconsistentes, porque es absurdo plantear que alguien deba ser penalizado por la calidad estética de su adaptación, por muy paupérrima que esta se muestre a la mirada incisiva de los especialistas católicos. Aunque alienándonos con el sentir crítico de los ochenta, siempre desde el humor y sin que esto sirva de precedente, afirmamos sin lugar a dudas que «si don Miguel hubiese visto [*Las pícaras*], o le nace o se le agrava la hidropesía que le llevó al sepulcro»³¹⁵.

televisión del inmediato posfranquismo y en la España todavía preconstitucional contradice todos los discursos deslegitimadores de TVE. Y cada uno lo llevaba como podía. Por ejemplo, el día de la exhibición de “La gran batalla de Andalucía”, los lectores de *El País* leían, como casi todos los domingos, un furibundo ataque a RTVE escrito por su colaborador Juan Cueto. En esta ocasión, decía: “aquí no hay improvisación que valga, porque los programas de RTVE son eso: programas de control social”. No hay constancia escrita de que el ilustre colaborador viera esa noche *Curro Jiménez*, tal como hacían docena y media de millones de españoles. Por ello desconocemos su opinión sobre un capítulo que se inicia escuchando una voz *off* que dice: “La gran batalla de Andalucía. Boceto de un debate cinematográfico sobre el imperialismo”, y en el que su discurso se articula sobre la denuncia de la explotación y de la alianza entre clases dominantes y fuerzas francesas de ocupación», M. Palacio, *La televisión...*, *op. cit.*, p. 182.

³¹⁴ «Cervantes...», *op. cit.*, p. 101.

³¹⁵ *Ibidem*.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

2. LA TIPOLOGÍA Y LA COHESIÓN FRAGMENTADA

Allá por los idus de la Transición, los nostálgicos del franquismo popularizaron una pintada inquietante: «Con Franco vivíamos mejor». Texto que sus opositores transformaban en otra paradoja pintada: «Contra Franco vivíamos mejor», mezcla de pulsión masoquista y profesionalidad fundamentalista. [...] Quizás se referían a aquellos foros como la revista *Triunfo* que inventaron un sutil metalenguaje de la resistencia, entrenaron al lector a bucear entre líneas, crearon una estética del sobreentendido, que se han perdido hoy arrasados por el pleonasma de una realidad sin apenas disimulos. Lo mismo ocurrió con las revistas de humor, como *Hermano Lobo*, casi necesarias para la salud espiritual de entonces y hoy convertidas en fantasmas de hemeroteca. [...] Con la democracia y la libertad ocurrió lo mismo que con la legalización de la pornografía: que el género, al hacerse accesible, perdió su capacidad para crear síndrome de abstinencia e irremediablemente se banalizó.

Pedro Sempere, *Memorias olvidadas (1993-1996). Del último Felipe al primer Aznar*

Este tango / nunca en España se oirá. / Vos que te las das de macana, / o te quedás con las ganas, / o te vas a Perpignan.

Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe

A diferencia de *El pícaro*, cuya característica compositiva estribaba en la fragmentación cohesionada —recapitulación selectiva o antologización significativa—, debido sobre todo a la figura de Lucas Trapaza, personaje eje y articulador de la trama, *Las pícaras* se sustentan en una estructura que podríamos denominar, siguiendo el mismo juego de palabras, como *de cohesión fragmentada*. Ciertamente, la base de los episodios producidos por José Frade goza de una temática afín y de una estética del destape con una impronta histórica muy anclada en la Transición española. Sin embargo, *Las*

pícaras carecen de serialidad narrativa, ya que cada uno de sus episodios funciona como mini-filme de apenas cincuenta minutos, con autonomía propia y con argumento autosuficiente. Es decir, pese a tener aspectos fundamentales en común, al serial se le hubiese podido tanto quitar como agregar episodios, sin que esto hubiese redundado o perjudicado lo más mínimo en su marco temático y visual cohesionador.

La temática de *Las pícaras* se evidencia desde el propio título, aunque la intención de este deba ser matizada necesariamente. Sin tener que plantear las disquisiciones acerca de qué es o no es picaresca desde el punto de vista genérico, lo que resulta obvio es que no todas las adaptaciones que conforman el serial pertenecen al acervo de la picaresca femenina. Sin ambages, hay que descartar del canon tanto *La viuda-Lope*, como *La tía fingida* atribuida a Miguel de Cervantes³¹⁶.

Desde su configuración, estos dos textos se apartan del género picaresco: el primero es una comedia lopesca, y el segundo es una novela corta o ejemplar. Esto no sucede con las demás novelas, en las que, a excepción de *La Lozana andaluza*, predomina una manifiesta intención de pertenecer al campo literario que co-fundaran el anónimo del *Lazarillo*, Mateo Alemán y Francisco de Quevedo. Y los ejemplos de esta filiación, ya

³¹⁶ La polémica acerca de si *La tía fingida* es o no es del autor de *El Quijote* aún está por cerrar. Desde temprano se desestimó atribuírsela a Cervantes, como muestra este fragmento decimonónico del prólogo a sus novelas ejemplares: «Incluimos en esta coleccion la presente novela, á pesar de que en nuestro juicio no es obra de Cervantes. En paz sea dicho del señor Arrieta y de cualquier otro que pueda ser de su opinion. Su estilo chocarrero, sus frecuentes alusiones y frases no muy limpias, su plan, intriga y desenlace, distan mucho de las ideas y tino del autor del Quijote. Unicamente pudiera pasar por suya la pintura que hace de Claudia de las costumbres y carácter de los naturales de varias provincias nuestras. Si el autor, cualquiera que sea, hubiese trabajado por el mismo estilo lo demas de la obra, pudiera haberse equivocado con las demas producciones de aquel inmortal ingenio. No obstante lo espuesto, y siendo fácil que padezcamos equivocacion, nos ha parecido conveniente no defraudar al público de su lectura», M. de Cervantes, *Novelas ejemplares, compuestas por Miguel Cervantes Saavedra*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Comp., 1832, pp. 253-254. Actualmente, sin embargo, sobre todo gracias a la informática, se ha venido aceptando que Cervantes es el autor de esta novela ejemplar con un alto porcentaje de probabilidades: «En fin, otros, si lo desean, podrán proseguir a conciencia el análisis estilístico, pero a mí me parece que con lo visto hasta ahora hay ya datos más que de sobra para afirmar sin el menor atisbo de duda que la *TF* es tan de Cervantes como *La gitanilla*, *La ilustre fregona* o *El vizcaíno fingido*. Deberíamos sentirnos felices por ello, pero no orgullosos: Bosarte, con el ordenador que tengo aquí delante, lo hubiera resuelto hace doscientos años», J. L. Madrigal, «De cómo y por qué *La tía fingida* es de Cervantes», *Artifara*, 2 (2003) [Recurso en Red: <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista2/testi/tiafingida.asp>]. Para un resumen actual del estado de la cuestión, véase A. Rodríguez López-Vázquez, *Artifara*, 13 (2013), pp. 59-70 [Recurso en Red: <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/392/300>].

sean explícitos o implícitos, ya sean narratológicos o genéticos, abundan en *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda, en *La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y en *La garduña de Sevilla* de Alonso de Castillo Solórzano³¹⁷.

Ahora bien, si de los seis textos básicos utilizados para las adaptaciones de los episodios de *Las pícaras*, dos de ellos no forman parte del tronco de la picaresca, ¿por qué titular de tal forma la serie y presentarla como adaptaciones de dicho género?³¹⁸ La respuesta puede ser doble. Por un lado, *Las pícaras* se producen bajo el beneplácito de la coartada cultural, y sin él, como antes se apuntaba, no se hubiese podido contar con las subvenciones de la época. Es extraño que no se empleasen novelas picarescas mucho más célebres o al menos aquellas que por sus personajes femeninos hubiesen sido quizás más idóneas para su espíritu argumental. Desechar glorias de nuestra historia literaria como por ejemplo *La Celestina* —puestos ya a desvincularse del canon, ¿por

³¹⁷ La novela de López de Úbeda mantiene una manifiesta filiación picaresca ya desde su título y desde su portada: en el famoso grabado del frontispicio de la *princeps*, que ha venido titulándose *La Nave de la Vida picaresca*, muestra a Justina acompañada por la Madre Celestina, el Pícaro Alfarache o el Lazarillo, además de una serie de tópicos e instrumentos ligados a los pícaros. La relación con el *Guzmán*, por ejemplo, tanto compositiva como argumental, es clarísima y articula toda la novela. Para conocer en profundidad esta compleja relación metaliteraria, véase L. Torres, «La Guzmán de Alfarache: huellas del *Libro del pícaro* en *La pícaro Justina*: estado de la cuestión», en C. Mata Induráin y M. Zugasti (coords.), *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, Pamplona, EUNSA, 2005, II, pp. 1645-1654. El caso de *La hija-Salas*, como señala E. García Santo-Tomás, puede ser estudiado desde dos perspectivas diferentes: «por una parte, se trata de una pieza única en la producción de Salas, en cuanto incluye elementos picarescos matizados por la inclusión de otros ingredientes no específicos de este subgénero; por otro, sin embargo, es una más de las exploraciones formales de un legado que [...] se articula [...] a partir de lo heterogéneo y lo no repetible. Incluida en diversas antologías de literatura picaresca, *La hija de Celestina* ha sido considerada como parte integrante del género gracias a la creación de uno de los personajes femeninos más memorables de la novela del siglo XVII, dando lugar a una obra que atestigua no tanto la fidelidad al original, sino más bien lo que sería la evolución natural de un género que se va complicando, haciendo más variado e incluyendo nuevos tipos de *vidas* y *casos*. [...] se podría afirmar que el personaje de Elena se encuadra en una tradición de pícaras o delincuentes que arranca a principios de siglo con la Justina de *La pícaro Justina* y que culmina en los personajes de Teresa o Rufina, protagonistas de las novelas de Alonso de Castillo Solórzano», «Introducción» a A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, *op. cit.*, p. 44. Y, por último, y pese a las notables diferencias formales con los grandes textos picarescos —narración en tercera persona, ambiente acortesanado, protagonismo femenino, final feliz, etc.—, no cabe duda de que en *La garduña de Sevilla* se conjugan, además de las características de la novela corta que tan bien conocía Castillo Solórzano, «los esquemas compositivos y [de] contenido de la novela picaresca canónica», F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: “Teresa de Manzanares” y “La garduña de Sevilla”*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012, p. 28.

³¹⁸ En el 2007, en el nostálgico programa de TVE *La tele de tu vida*, se seguía presentando *Las pícaras* como «Historias de género picaresco protagonizada por mujeres a partir de obras literarias del siglo XVI y XVII».

qué no incluir la inmortal obra de Fernando de Rojas, cuyos lazos con la picaresca femenina y el erotismo es notorio?³¹⁹—, fueron opciones tomadas seguramente con la idea de no repetir un texto que había sido ya adaptado en otras ocasiones³²⁰. Y si el objetivo perseguido era el de “culturizar” a los españoles, fue quizás suficiente que *Las pícaras* se escudasen tras la impronta del archiconocido género. Dicho de otro modo, la picaresca, como tal, era el reclamo y la justificación. Pero, curiosamente, no solo funcionaba esto en su filiación literaria, sino con un matiz agregado que acabaría, por otro lado, imponiéndose sobre sus despojadas protagonistas. Las astutas, arteras y elocuentes (y locuaces) Justina, Lozana o Rufina, u otras como la sosa jovencita Esperanza o la criada Grijalva de *La tía fingida*, quedarían ligadas más que a la picaresca, a la picardía erótica, pues estas adaptaciones, por lo general, se centraron en esa tercera acepción que de *pícaro* recoge la RAE: ‘Que implica cierta intención impúdica’. Así lo entiende también Julianillo, el personaje travestido de *La viuda-TV*, cuando su ama Leonora le dice que, aunque esté presente su futuro marido, el oscuro galán, con quien —suponemos— se casará tras finalizar el episodio, él y ella seguirán haciendo «las niñerías de siempre»; a lo que Julianillo le responde, dolido por el uso meramente sexual que de él hace: «¡Anda que no es *pícaro* la señora!»³²¹. De modo que se produjo una simplificación, una reducción de la complejidad psicológica y del rico perfil de algunos de sus personajes, motivada por un momento sociohistórico en el que

³¹⁹ Vicente Escrivá, precisamente, en su adaptación de *La Lozana andaluza* (1975), emplea, además del texto homónimo de Francisco Delicado, *La Celestina* de Rojas. Aunque no sea en sentido estricto una novela picaresca, la crítica ha señalado su carácter precursor. Véase, por ejemplo, el artículo de J. B. Hughes, «Orígenes de la novela picaresca. *La Celestina* y *La Lozana andaluza*», en M. Criado del Val (coord.), *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca*, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 327-334.

³²⁰ Con anterioridad a *Las pícaras*, hay al menos cuatro adaptaciones: *La Celestina P... R...* (1965) de Carlo Lizzani, *La Celestina* (1969) de César Fernández Ardavín, *La Celestina* (1974) de Jesús Fernández Santos y *La Celestina* (1976) de Miguel Sabido.

³²¹ No podemos evitar asociar, salvando las distancias, las «bellaquerías / detrás de la puerta» del yo poético y Bárbola del romancillo de Góngora. Sobre todo porque la primera parte de *La viuda-TV* se construye con un tono infantil muy marcado, donde los juegos de comba, los correteos, los coros y las cancioncillas, la supuesta inocencia y los vestidos, son la tónica.

nadie se sonrojaba a la hora de rentabilizar desnudos femeninos y en el que se resignificaba la televisión forzando una imagen transgresora y de empecinada oposición.

En su excelente estudio, y en relación a lo que decíamos, Manuel Palacio señala que TVE

se irá convirtiendo según vayan pasando los años de la transición postelecciones en la emisora que menos cortapisas establece en todo el mundo al ejercicio de determinadas prácticas. Por ejemplo: la visualización del consumo de cannabis con la desaparición de facto de la clasificación por edades en el consumo de películas. Caso aparte supone la proliferación de imágenes eróticas femeninas. Las restricciones morales produjeron, en un sentido inverso, una televisión extremadamente liberal en lo referente a la permisividad de mostrar el cuerpo semidesnudo de la mujer. Hemos visto en capítulos precedentes como en el tardofranquismo se estableció una cierta equivalencia entre la seudolibertad de la apertura con ejemplos audiovisuales de erotismo femenino [...]. Lo más fácil es creer que una vez puesta en marcha esa similitud en el imaginario social, luego, cuando llegó el verdadero sistema de libertades, no hubo manera de ajustarlo al nuevo equilibrio democrático³²².

Así pues, en este contexto, no solo *La viuda valenciana* o *La tía fingida* hubiesen pasado por novelas picarescas, sino cualquier obra que tuviese como protagonista a una fémica y que albergase algo de sensualidad o de erotismo, independientemente de que estas fuesen comedias destinadas a las tablas, cuentos *in sarta* o novelas ejemplares.

Debemos resaltar que, en los primeros años de la Transición española, la pequeña pantalla rescató con honradez el universo femenino para sus ficciones, otorgándoles a las mujeres un protagonismo fresco, valiente e inusitado. Independientemente de que,

³²² M. Palacio, *La televisión...*, *op. cit.*, p. 248.

por paradójico que sea, este florecer en los espacios televisivos «fuera visto con muchas reticencias por la prensa progresista de la época»³²³, lo cierto es que ya desde la temporada televisiva de 1976-1977, el por aquel entonces director de RTVE, Rafael Ansón, impulsó «la proliferación de series que tenían a la mujer como protagonista». Las causas de este giro, como deduce Manuel Palacio, pudieron ser varias:

[sirva] como primer argumento el que las Naciones Unidas declaran 1975 como Año Internacional de la Mujer; y como explicación más concreta, la necesidad que tienen las clases políticas dirigentes de dar razón, en un cambio de régimen, a una situación en la que la mujer está infrarrepresentada en todos los niveles de la vida social, laboral, económica... Y todo ello sin omitir que en los años setenta se produce en el contexto internacional un sólido movimiento feminista que pone en entredicho el desarrollo ancestral de las relaciones hombre-mujer³²⁴.

Surgen en este contexto seriales como *La señora García se confiesa* (1976), *Mujeres insólitas* (1977), *Las viudas* (1977), *Los mitos* (1979), *La plaza del diamante* (1982), *Fragmentos de interior* (1984), *Proceso a Mariana Pineda* (1984) o *Teresa de Jesús* (1984)³²⁵; pero, además, en un impulso de profesionalización del sector, de equilibrar con el sexo opuesto un mundo dominado tradicionalmente por hombres, se abren las puertas de RTVE a realizadoras como Pilar Miró y Josefina Molina, a guionistas como

³²³ *Ibidem*, p. 169.

³²⁴ *Ibidem*, p. 168.

³²⁵ Ciertamente, ya en el tardofranquismo comenzó a gestarse esta apertura visibilizadora de lo femenino. «Si nos fijamos en las formas de representación social», los guiones de Jaime de Armiñán o Agustín Isern, por ejemplo, muestran «con frecuencia unas mujeres que se nos aparecen como valiosas, responsables e, incluso, sin relaciones estables de pareja». Pero no será hasta la Transición cuando realmente se incorporen novedades en este sentido: agrupando, «en una estrategia institucional que resulta inédita hasta hoy día», «diversos proyectos que habían comenzado a gestarse meses o años antes» y programando «una detrás de otra hasta tres series de mujeres. En otras palabras, todas las noches de los martes, desde noviembre de 1976 a junio de 1977, los televidentes se encontraban en sus hogares con productos en los que se utilizaba en universo femenino como referente», *Ibidem*, p. 170.

Ana Diosdado y Lola Salvador, a periodistas como Carmen Sarmiento y Elena Martí, o a actrices que se curtirán en los platós como Tina Sainz.

Si bien las sicalípticas pícaras de José Frade pueden ser consideradas bajo esta corriente de explicación sociológica, hecho sin el que quizás este serial que analizamos no hubiese sido producido años después, creemos, en cambio, que, desde su génesis, entroncaron sobre todo con el cine del destape. *Mujeres insólitas* y *Las viudas* allanaron el terreno para que el protagonismo fictivo no fuese solo cosa de hombres, permitiendo a otros seriales venideros desarrollarse sin tapujos, sin necesidad de que tales argumentos levantaran ampollas. Esta normalización democratizadora fue, sin embargo, el marco impulsor, pero no el modelo, pues, ante todo, *Las pícaras* se espejaron en adaptaciones como *La Lozana andaluza* (1975) de Vicente Escrivá, *La viuda andaluza* (1975) de Francesc Betriu, *El libro de buen amor* (1975) de Tomás Aznar, *El libro de buen amor II* (1976) de Jaime Bayarri, *El Buscón* (1979) de Luciano Berriatúa, etc.

No es de extrañar, entonces, que en la etapa del «sarampión destapista»³²⁶, ágil en mostrar senos, traseros y muslaman a troche y moche, las actrices elegidas fueran sobre todo jóvenes o mujeres *sui generis* por su fisonomía o su popularidad. Evidentemente, si nos atenemos a las imágenes que proyectan las pícaras literarias, la distancia estética con la de las adaptaciones es palmaria. Debemos poner en cuarentena, no obstante, la acertada elección de Lola Forner, que interpretó a la doncella Esperanza de *La tía fingida*³²⁷, o inclusive la de Amparo Muñoz, cuyo encanto de andaluza de Romero de

³²⁶ J. M^a. Caparrós Lera, *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 139.

³²⁷ Con Lola Forner sucede una suerte de paradoja estética. Su físico guarda un parecido sorprendente con la descripción de su personaje en *La tía fingida*: «Delante venía su sobrina, moza, al parecer, de diez y ocho años, de rostro mesurado y grave, más aguileño que redondo: los ojos negros rasgados, y al descuido adormecidos, cejas tiradas y bien compuestas, pestañas negras y encarnada la color del rostro, los cabellos plateados y crespos por artificio [...]». El ademán era grave, el mirar honesto, el paso airoso y de garza», M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Madrid, RAE, 2013, p. 628. Solo el dorado cabello de Esperanza en la novela difiere de la atractiva Miss España, de belleza a caballo entre el cuerpo de Ava Gardner y la mirada felina de Lauren Bacall. Sin embargo, el vestuario elegido solo puede provocar la carcajada: es inevitable que cualquiera la identifique en su imaginario popular con la

Torres y fragilidad engañosa se mimetiza bastante bien con Rufina en *La garduña de Sevilla*, una pícaro a medio camino entre la ingeniosa Elena y una dama en la corte de Felipe IV.

Ciertamente, el deterioro provocado por la malnutrición, como le ocurre a la cara masculina de la moneda, tema recurrente en *El pícaro* de Fernán-Gómez, no afecta a las pícaras áureas, ya que, como señala Montauban,

mientras ellos están sometidos a los avatares del hambre y la miseria, ellas —debido a los réditos de la prostitución— rara vez pasan hambre y poseen, además, la posibilidad de ocultar su condición mediante disfraz que les permite alternar con clases más elevadas³²⁸.

Ahora bien, «si no son víctimas del hambre, son en cambio, víctimas predilectas de la vejez, del deterioro físico y de las enfermedades venéreas»³²⁹. Y señales causadas por dichas adversidades jamás aparecen en estas adaptaciones sicalípticas, pues todas gozan de un halo naíf, divertido y límpido, con el que se esfuma cualquier síntoma de longevidad o de padecimiento. Tal y como aparecen estas pícaras televisivas en los primeros minutos, sanas y espontáneas, venturosas, así cierran los episodios, independientemente de que la Lozana, por ejemplo, marche cansada, estrellada y contrahecha a reposar sus huesos y recorrido mundo a la isla de Lípari.

Podemos admitir la dificultad que hubiese entrañado maquillar la evolución física de unos seres que solo contaban con apenas cincuenta minutos de metraje. Puede parecer lógico que la redondez y profundidad de la Lozana de Delicado o de la Justina de López

princesa Leia Organa de *La guerra de las galaxias*. La capa bermeja con el cuello alzado y el peinado de la dama de Elche convierten al frágil y poco sabroso personaje de Esperanza en una pseudopícaro posmoderna.

³²⁸ J. Montauban, *El ajuar de la vida picaresca...*, op. cit., 2003, p. 79.

³²⁹ *Ibidem*.

de Úbeda —según la distinción de E. M. Forster, entidades *esféricas* o *redondas*³³⁰— se viesen mermadas por una cuestión de espacio a la hora de desarrollar coherentemente el guion. Sin embargo, sí que apreciamos una evolución psicológica y física en el que quizás sea el más conseguido de todos los episodios: *La hija de Celestina* de Angelino Fons. Esto constata que el punto de partida de *Las pícaras* no eran en sí los personajes, sino la cáscara que de ellos podía desprenderse. Aplanarlos era el objetivo, como ocurría en *La Lozana andaluza* (1975) de Escrivá, que aun contando con más de hora y media, la primorosa y esbelta Maria Rosaria Omaggio no deja nunca de embelesar al espectador con su perenne imagen de diva, con su alucinógeno halo de portada de *Interviú* o de *Hola*³³¹. Los descalabros son tibios; la sífilis, una anécdota; y los años, un mal ajeno que parece solo afectar a otros³³².

Ya con buen tino, en el 75, criticaba Jesús Fernández Santos este aspecto:

Esas, mujeres de vida alegre, enfundadas en vestidos immaculados, recién salidos de la plancha, ese modo de hablar sonriendo como divas de revista, esos rufianes convertidos en mozos atolondrados, afeitados y simpáticos, con su sueño de amor romántico en el

³³⁰ E. M. Foster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.

³³¹ Aunque erradas en su vaticinio, estas declaraciones de Ana Obregón, quien interpretaría a la Justina ubediana, manifiestan una pesada verdad que acabó persiguiendo a algunas actrices del destape: «Yo interpreto a una chica de dieciocho años, que se dedica a timar a los hombres. Es muy divertido, porque yo también tengo algo de pícaro. [...] Nunca quise hacer televisión, porque me daba pánico entrar en esta casa. En TVE te haces popular, pero es un medio muy injusto. Te encasillan y acaban conociéndote sólo por una interpretación. Si he aceptado trabajar en esta serie es porque solamente interpreto un capítulo», *Teleprograma*, 888 (11-17/04/1983), p. 58. Maria Rosaria Omaggio fue un ejemplo paradigmático. Como mito erótico de la Transición, jamás escapó del sambenito de haber interpretado al personaje delicadano. Basta hojear las revistas eróticas a partir del 75 para encontrar una y otra vez la misma cantinela: «una italiana andaluza» (*Nuevo Fotograma*, nº 1446 [2/07/1976]), «lozana italiana» (*Interviú*, nº 369 [8-14/06/1983]; *Interviú*, nº 283 [14-20/10/1981]), «la lozana andaluza» (*SuperLib*, 54 [1986]; *Interviú*, 667 [21-27/02/1989]), «lozana y desnuda» (*Interviú*, 760 [3/12/1990]), etc. Ante esto, era manifiestamente lógica esta agria confesión de la actriz: «La gente no se cree que yo pueda pensar, por el simple hecho de poseer estos ojos, este pecho, este cuerpo», *Interviú*, 949 (4/07/1994).

³³² Como ha señalado Anne-Hélène Pitel, la lista que calificaba las imperfecciones de la vejez era extensa: barbudas, bigotudas, velludas, sordas, flacas, demacradas, con los miembros distorsionados, con dificultad y cansancio para moverse, con pérdida del apetito sexual, sífilis, etc. El retrato físico que hacen de ellas los demás personajes carece de indulgencia. Y causaban repulsión, desprecio y aversión a su alrededor, «Ambivalencia de la senectud en las “hijas” de la Celestina: una edad dorada con sabor amargo», en N. Dartai-Maranzana (ed.), *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Saint-Étienne, Universidad, 2011, pp. 189-192.

fondo de un corazón generoso, nada tienen que ver ni con el libro de Delicado, ni con nuestros Lazarillos o Guzmanes³³³.

Este marco cohesionador, cuyo basamento es la estética del destape, obligó a contratar a actrices principales que o bien fuesen modelos, o bien mises, o bien famosas más ligadas al papel cuché que al séptimo arte. Entre las que ganaron un concurso de belleza estaban Lola Forner, Amparo Muñoz y Norma Duval. Estas dos últimas, junto a Victoria Vera y, en menor medida, Ana Obregón, tenían ya una cierta trayectoria en el cine comercial; más novatas en el medio eran en cambio Cristina Marsillach y Lola Forner. La coyuntura marcaba el tono visual y por la experiencia del destape habrían de pasar «desde las más rutilantes estrellas hasta las menos conocidas»:

El destape generó un nuevo estrellato basado en hermosas actrices que se movían constantemente desde el celuloide a las revistas ilustradas o las salas de fiestas, algunas de ellas convertidas en auténticos iconos de aquellos tiempos, como Susana Estrada, Nadiuska, Agata Lys, Patricia Adriani, Eva Lyberten o Andrea Albani³³⁴.

<i>PERSONAJE</i>	<i>ACTRIZ</i>	<i>CURRÍCULUM</i>
Esperanza (<i>La tía fingida</i>)	Lola Forner	Miss España (1979) Semifinalista Miss Mundo (1979)
Rufina (<i>La guarda de Sevilla</i>)	Amparo Muñoz	Miss España (1973) Miss Universo (1974)
Leonarda-Leonora (<i>La viuda valenciana-El celoso extremeño</i>)	Cristina Marsillach	Familia de actores

³³³ J. Fernández Santos, «Retrato de memoria...», *op. cit.*, s. p.

³³⁴ V. J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 377-378.

Justina (<i>La pícaro Justina</i>)	Ana Obregón	Filmes del destape
Lozana (<i>La Lozana andaluza</i>)	Norma Duval	Miss Madrid (1973) <i>Vedette</i> , revista, ballet
Elena (<i>La hija de Celestina</i>)	Victoria Vera	Abanderada del destape desde la última etapa del franquismo y musa de la Transición

Exceptuando a Lola Forner y Norma Duval, en *Las pícaras* todas aparecen en *topless* en una o varias ocasiones. Algunas parecían llevar a gala aquello que con orgullo solía decir la peculiar Lina Romay: «Yo solo me visto si lo exige el guion». Tal aserto se comprueba en *La viuda valenciana*, donde una jovencísima Cristina Marsillach aparece, permítasenos esta exageración, casi más veces desnuda o semidesnuda, que constreñida en los incómodos trajes de menina con los que se caracteriza a Leonarda³³⁵. En este episodio llegan a visualizarse incluso dos desnudos integrales, uno de ellos masculino. Aunque ambos se perciban de pasada, hoy día sería impensable que en una televisión pública (TVE) se mostrase así, de cuerpo entero, a dos actores con a penas dieciocho años —Cristina Marsillach y Achero Mañas—, con dinero estatal y en un ambiente de libertad sexual sin cortapisas: homosexualidad, orgías, sadomasoquismo, sexo interracial, etc. Hay en ello una tozuda confrontación contra las faltas de libertades de antaño, un interés por configurarse progresivamente abiertos, hasta tal punto que, como explica Manuel Palacio en relación a otros casos,

las nuevas maneras de entender lo que se puede ver u oír en RTVE crean una situación inédita: el debate público sobre los contenidos y sobre lo que no se puede hacer desde la

³³⁵ «[...] la tal Cristina consiguió, al menos, batir el récord de permanencia en cueros ante las cámaras, y de manera tan gratuita que hubiera puesto colorado al guionista menos exigente.», «Cristina Marsillach», «Cristina...», *op. cit.*, p. 105.

pequeña pantalla. Las disputas se desarrollaron durante años, y muy probablemente enmarcaron decisiones que hoy diría parecen extravagantes (e imposibles), como la del director general socialista José María Calviño de autorizar en TVE 1 la emisión de un ciclo de cine erótico, que incluyó la exhibición en enero de 1986 del notable film, clasificado X, *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976)³³⁶.

Las causas que propiciaron la identificación automática entre libertad y desnudo femenino son difíciles de desentrañar, pero lo que sí es cierto es que España supuso una peculiaridad frente a otros países incluso con democracias ya fuertemente asentadas:

Es posible que los dirigentes de Televisión Española quisiesen [...] transmitir a los españoles que con la apertura era posible una televisión sexy o erótica. No es disparatado; de hecho, era una forma de la España real a la España oficial televisiva si recordamos que el fenómeno popularizado con la denominación de “destape”, en referencia a la aparición de mujeres vestidas con pocas prendas, era muy visible en el cine y en algunos semanarios. Por no contar que la misma presencia de millones de turistas y otros ejemplos de la sociedad de masas indicaba el desajuste entre las concepciones más retrógradas de la dictadura y la vida de la gente común en la España del tardofranquismo. No podemos saber si hubo un plan previo o surgió sin pretenderlo, pero lo cierto es que el erotismo en televisión será una de las señas de identidad de la Transición española en general y un rasgo de diferenciación con otras transiciones en el marco internacional. Es decir, que si bien ha sido frecuente que en otros procesos transicionales se haya producido un cierto “destape” (femenino), la novedad de España es que éste llegó a la televisión hasta el punto de que, como antes hemos apuntado, iniciar un camino que combina la idea de erotismo televisivo con la noción de libertad que ya no va a tener marcha atrás. De esta

³³⁶ M. Palacio, *La televisión...*, *op. cit.*, p. 238.

manera, una vez que en los años ochenta termine el proceso democratizador, la marca será indeleble y TVE se convertirá en una de las televisiones que en todo el mundo estará más abierta tanto para mostrar a los hogares y a toda la familia cuerpos (femenino) parcialmente desnudos, como para abordar en sus programas temas de contenido sexual; aspectos unos u otros que resultaban imposibles en las emisoras de países con democracia consolidada³³⁷.

Poco justificados argumentalmente, estos desnudos higiénicos y alucinógenos se sacaban de la chistera bajo el subterfugio de escenas de baño o cambios de ropa³³⁸.

³³⁷ *Ibidem*, pp. 24-25. Desde fechas bien tempranas, ya apuntaba el filósofo J. L. López Aranguren posibles causas políticas en la permisividad de los desnudos femeninos: «El nuevo conservadurismo, que lo es sólo de posiciones privilegiadas, el inmovilismo derechista, es muy verosímil que, cuando se vea perdido en los otros terrenos, vaya a jugar la carta del erotismo como estupefaciente, como nuevo “opio del pueblo” y, especialmente, de la parte de éste más inquieta, menos tranquilizada con las drogas consistentes en *gadgets*, *hobbies* y bienestar a la americana. De este modo se haría un reparto de papeles y, digamos, de esferas de influencia: a los jóvenes se les entregaría el desarrollo del erotismo y, libres de toda inquietud, los hombres maduros y razonables tomarían a su cargo, sin intromisiones perturbadoras, el orden político. En definitiva la receta no es tan nueva como a primera vista pudiera parecer: se limita a reemplazar los viejos circenses por el *striptease* y las demás libertades sexuales públicas que, como aquéllos, ayudan a soportar la privación de la libertad política», *El erotismo y la liberación de la mujer*, Barcelona, Ariel, 1982. El mismo Jesús Franco, uno de los directores de cine que más contribuyó a normalizar el sexo en las pantallas, reflexionaba en la misma línea de Aranguren, aunque ya con la Transición finiquitada y con la mesura y la tranquilidad que otorgan varias décadas de distancia: «La Transición, en el terreno del sexo, comenzó después de la muerte de Franco. La revista *Por Favor* publicó un artículo mío en un número cuya portada se titulaba: “Tetas sí, Carrillo no”. Dicen que el régimen abrió la mano en lo erótico para que no se desmandara lo político. Y yo creo que algo hay de cierto en esa sospecha. Siempre he pensado que los jefes franquistas pensaban que el erotismo del Destape iba a jugar el papel que hoy juega el fútbol como adormecedor de la conciencia: mientras la gente mira el balón, se olvida de los problemas reales», J. Franco, «Spain is different: censores y sátiros», en D. Barba (coord.), *100 españoles y el sexo*, Barcelona, Plaza y Janés, 2009, p. 84. No obstante, hay otras propuestas explicativas del fenómeno sociológico del destape. Sirva, por su interesante giro interpretativo, la de J. Cáceres García: «Este aspecto de la comedia erótica española es más significativo de lo que a primera vista pudiera parecer, ya que sugiere que las transformaciones en el terreno de los sexual no son el efecto resultante de una serie de causas fundamentalmente políticas y económicas, como frecuentemente se imagina, sino uno de los detonantes que, en conjunción con las otras fuerzas, desatan los dramáticos cambios que se dan en el periodo histórico de la transición a la democracia. Este replanteamiento supone además un significativo giro epistemológico, ya que las grandes narrativas que dan sentido a la evolución de la historia de la España de este periodo pasan a ocupar un segundo lugar con respecto al relato de las vicisitudes sexual-nacionales que atraviesa el sujeto epistémico que encarna el protagonista, pues su participación activa en aspectos económicos, políticos y sociales de su entorno son, sobre todo, provocados por su necesidad de (re)definir su identidad sexual», *El destape del macho ibérico: masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt)ibérica* [Tesis doctoral], Washington DC, 2008, pp. 6-7.

³³⁸ «El destape de 1975 fue alucinógeno porque era higiénico. Los personajes femeninos de entre dieciséis y cuarenta años estaban eternamente enjabonándose en la ducha o cambiándose las prendas interiores en la habitación», J. Hopewell, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 90.



fot. 74



fot. 75



fot. 76



fot. 77

La intimidad de las alcobas y los espejos son el pretexto idóneo para trocar las mudas y para incidir en otro de los rasgos de estas “pícaras cuervo”: el gusto por los afeites, las joyas y los majestuosos vestidos. Conviene anotar, no obstante, que la coquetería es un aspecto usual en el género, y así se transmite en *Las pícaras*. Lo que difiere, en cambio, es aquello que propicia y que para nada encuentra equivalencia textual alguna: el voyerismo, los ya explicados desnudos gratuitos y las curiosas composiciones de alguno de sus fotogramas.

El voyerismo posee un doble impacto, porque, por un lado, es el espectador masculino el que se embelesa con la desnudez de las actrices en un tipo de cine que buscaba rentabilizar el celo con el que se habían cubierto los cuerpos en el franquismo. Esta negación anti natura generó una escopofilia hipertrofiada en los últimos años de la dictadura, pero sobre todo en el inicio de la Transición, donde las salas eran abarrotadas

más por *peeping Toms*, que por espectadores con una psique sexual armoniosa y equilibrada. No obstante, esta fiebre por los desnudos fue perdiendo intensidad con los años, sobre todo a partir de la Clasificación X —y la consiguiente entrada del cine pornográfico—, que entró en vigor el mismo año que se estrenó *Las pícaras*, en 1983, finiquitando aquella otra que funcionaba como cajón de sastre, la ucedista Clasificación S. En un nivel intradieгético, por otro lado, el voyerismo también atrapaba a los personajes masculinos (fot. 80). Las miradas de soslayo, los agujeros en las duchas, las mirillas, las puertas entreabiertas, los telescopios o las diáfanas ventanas, eran elementos usuales por los que se colaba el ansia de ver y de embriagarse con cualquier parte del cuerpo de la mujer, por poco que esta enseñase. En *Las pícaras*, curiosamente, apenas se emplea este mecanismo narrativo, y cuando lo hace, es usual que sea la mujer la que retome el rol de voyerista³³⁹. Es el caso de *La viuda valenciana* de Francisco Regueiro, donde las criadas de Leonarda, al desnudarla y prepararla para el baño, se deleitan con el cuerpo de Cristina Marsillach: «¡Qué hermosura! ¡Qué mata de pelo, negro como la endrina! [...] ¡Suave como un capullo! ¡Qué gusto da tocarlo! ¡Qué placer acariciarlo! [...] ¡Qué hermoso cuerpo! ¡Qué blancura de piel! ¡Ya todo se adivina!» (fot. 78); o el de *La Lozana andaluza* de Chumy Chúmez, donde Florinda Chico, que interpreta a la tía de Rampín, es la que disfruta y se recrea, como otra vieja Celestina, escuchando el traqueteo de camas y observando a un Rampín abatido y exhausto por la desmesurada fogosidad de la Lozana (fot. 79). Es incomprensible que

³³⁹ En *La fingida-TV*, se escenifica un voyerismo colectivo, pero esta vez masculino. Prácticamente al cierre del episodio, el espectador ve cómo los estudiantes se revuelcan con las criadas de Esperanza entre la paja, todos semidesnudos. De fondo suena la música: con un contraplano se muestra a la tuna, que ameniza, ensalzándola en su júbilo, la orgía de los jóvenes. Estos, lejos de avergonzarse, continúan entre risas picantes con sus juegos sexuales.

Chumy Chúmez no reciclase el famoso *travelling* del baño en la estufa (fot. 81)³⁴⁰, que armó tanto revuelo en la Transición y que catapultó a Maria Rosaria Omaggio a la fama.



fot. 78



fot. 79



fot. 80



fot. 81

Las escenas frente al espejo recrean a veces unas estudiadas composiciones de cuadro, llamativas por su cuidado y sus referencias pictóricas, lo que contrasta con el deslavazado montaje de algunos de los episodios o la paupérrima dirección de actores, iluminación y composición de otros encuadres. En varias ocasiones se apunta directamente al imaginario del espectador, a su cultura general en relación a la Historia del Arte, invitándolo a participar en el reconocimiento de determinados fotogramas. Sucede, verbigracia, en un fotograma de *La garduña de Sevilla* en el que Garay y

³⁴⁰ Junto al famoso primer desnudo integral de M^a. José Cantudo en *La Trastienda* (1975) de Jorge Grau, este es sin duda otro de «los grandes hitos del destape en el posfranquismo», J. M^a. Ponce, *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*, Barcelona, Glénat, 2004, p. 44.

Rufina se reflejan en un pequeño recuadro octogonal mientras la pícara se acicala (fot. 83). Tomando lo expuesto con prudencia, pues el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434) de Jan van Eyck difiere en muchísimos aspectos —simbología, personajes, profundidad de campo, distribución espacial—, creemos acertado señalarlo porque en *La viuda valenciana* de Francisco Regueiro, que había rodado años atrás para la televisión dos capítulos de la serie *Los pintores del Prado* (1975), dedicados a dos maestros áureos, *Zurbarán, la humilde luz del sueño* y *Murillo, la virgen niña*, se le ofrece al espectador una recreación de un famosísimo cuadro de Velázquez. Es *La fábula de Aracne o Las hilanderas*; y la escena que lo recrea, aquella en la que Leonora camina desnuda hacia una tina llena de leche coronada por un espejo (fot. 82), es un guiño evidente al genio sevillano, del que parece beber no solo aquí, sino también para la caracterización y vestuario de las meninas que juegan a la comba y corretean por el Castillo de Peñíscola³⁴¹.



fot. 82

fot. 83

³⁴¹ Estos desnudos huidizos, como el de Cristina Marsillach, tienen su modelo en el de la Cantudo. En *La Trastienda*, el espectador observa el famoso “felpudo” de la actriz jienense a través del reflejo de un espejo de armario.



fot. 84

fot. 85

Aunque desplegada con mayor o menor intensidad según el episodio, pues algunos se desarrollan bajo la idea de una casta sexualidad o una mojjigatería engañosa, otra característica cohesionadora es aquella que presenta a las pícaras siempre dispuestas a lo carnal, esclavas de una apetencia en ralenti que se revoluciona y acelera cada vez que un personaje masculino —a veces independientemente de la belleza, la diferencia de edad, el patoso carácter o la miseria de su economía— pulula en derredor³⁴². Esta ninfomanía es especialmente visible en episodios como *La viuda-TV* o *La fingida-TV*. En el primer caso, la tónica es la desmesura, una insaciabilidad sin límites que deglute a los ingenuos pretendientes de Leonarda hasta llegar incluso a abandonarlos moribundos en las faldas rocosas del castillo de Peñíscola. Uno de ellos, que al igual que los demás había sido usado por las criadas, la dueña, el eunuco y la menina travestida, para calmar el fuego

³⁴² Normalmente, los personajes masculinos de las comedias eróticas eran los desaforados, los incapaces de contenerse cada vez que aparecía una fêmeina o cada vez que se topaban intencionalmente con alguna, sobre todos aquellos que aparecerían en el cine destapista tras la muerte de Franco. Queda, no obstante, muchos de los rasgos caricaturescos que los definen, frutos de una deriva que tuvo en la ausencia de galanes su posterior desarrollo: «Es la comedia de costumbres, sin embargo, sobre todo en la línea del sainete, la modalidad que dio mejores frutos. En esta derivación de la comedia española influyó, sin duda, que para la clásica pareja de galán y dama, básica en el modelo de comedia americana, no dispusiéramos de los intérpretes idóneos. [...] En general, entre los protagonistas de comedia, ha sido en todo tiempo los “feos” los que han obtenido mejores resultados: Fernán Gómez, José Sacristán, Alfredo Landa, José López Vázquez...», F. Soria *et al.*, *La comedia en el cine español*, Madrid, Filmoteca de la Dirección General de Relaciones Culturales, 1986, p. 10. El prototipo era el “salido”: un hombre que, frente a la imagen vaporosa, límpida y alba del sexo opuesto, sufría diversos traumas sexuales, era mediocre, «bajito, feo, un poco calvo, simpático, reprimido y tímido», y aparecía «in a series of comic situations, extreme awkwardness, and fantasies of endless sexual activity contrasted to the reality of anxious and incompetent lovers», T. Pavlovic, *Despotic Bodies and Transgressive Bodie: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, Albany, SUNY, 2003, p. 82.

inagotable de sus cuerpos, al grito de *¡socorro!* será atendido por un cura que por allí pasaba. Este no dará crédito a la cantidad de relaciones que el moribundo le relata, creyendo que todo se debe a una fanfarronería y no a la realidad de un castillo que de muros para afuera pretende solo ser la pétreo cárcel, de honestidad y recato, de una viuda (fot. 86). En el segundo episodio, *La tía fingida*, menos desafortado en la línea argumental principal, pero igual de descocado en lo concerniente a sus personajes secundarios, se muestra una imagen similar. Baste como ejemplo la escena en que la dueña de una moza, supuestamente la centinela vigilante de la castidad de la muchacha, se refriega una y otra vez contra un estudiante que, ante sus embistes, no sabe bien cómo zafarse de ella (fot. 87). Ante el rijoso meneo al que es sometido, solo le queda huir. Lo mismo ocurre con la criada Grijalva, cuya insinuación constante es el explícito deseo de que el bobo galán de turno o los tunantes calmen sus ganas de refocilarse.



fot. 86



fot. 87

Hemos esbozado hasta aquí los elementos cohesionadores que atraviesan los episodios de *Las pícaras*; cabe preguntarse ahora qué es aquello que los fragmenta. Lo primero que hay que advertir es que cada episodio, como ya se ha señalado en más de una ocasión, adapta un texto diferente. Esto plantea problemas específicos con los que deberán lidiar tanto guionistas como directores. Teniendo en cuenta la extensión física

de las obras de partida, uno de ellos, quizás el más importante por lo que de la selección queda, es el de elegir con tino, con mayor o menor fortuna, los materiales de acción que se han de trasladar. Aunque vaya a analizarlo con más detalle en los apartados específicos, conviene apreciar al menos que algunos de los episodios contaron con una dificultad mayor que otros en relación a esta traba. Los mecanismos de *supresión*, así como aquellos destinados a “adelgazar” el libro, la *economización* o la *condensación*, no tenían que prestar, en principio, una eficacia axial en *La tía fingida*, *La viuda-Lope* o incluso *La hija-Salas*, aunque también sobre ellos cayese este tipo de herramientas tan necesarias en cualquier adaptación; sin embargo, el hecho es otro a poco que apreciemos la ingente disponibilidad de acciones que ofrecían *La garduña de Sevilla*, *La Lozana-Delicado* y sobre todo *La pícaro-Úbeda*. Si la equivalencia en imágenes en movimiento podría establecerse sin complicación alguna con las obras de Lope, Cervantes o Salas, la misma operación era sencillamente impracticable con las tres restantes. Asimismo, hay que tener en cuenta otro aspecto que dificultaba bastante la elección de escenas, capítulos, apartados, libros o mamotretos; me refiero a los episodios de reconocimiento o lugares de anclaje, pues al igual que sucediera con *El pícaro*, los textos literarios elegidos apenas producen eco alguno en el imaginario de un lector medio (incluso perito) o poco familiarizado con el género picaresco. Prácticamente en cualquier parte del mundo es reconocible la figura de don Quijote arremetiendo con adarga en mano esos molinos que su imaginación confunde con gigantes. Con independencia de la resimbolización con que se emplee, no existe adaptación alguna (al menos nosotros no la hemos documentado) que no tenga por bien trasladar esta escena tan visual y tan característica, la cual establecerá un vínculo empático con la memoria del espectador, con independencia de que haya o no leído la excelsa novela cervantina. Con menos proyección, aunque con una poética



universalizable similar, acontece en las adaptaciones del anónimo *Lazarillo de Tormes*. Las tres conservadas, *El Lazarillo de Tormes* (1959) de César Fernández Ardavín, *Lázaro de Tormes* (2001) de Fernando Fernán-Gómez y la reciente versión animada *El Lazarillo de Tormes* (2013) de Juanba Berasategui —así como los fotogramas y detalles argumentales que nos han quedado de *El Lazarillo de Tormes* (1924) mudo de Florián Rey—, acunan la escena del testarazo contra el toro de piedra salmantino. Debido a su condición de rito iniciático, pues el gorrión ha dejado con brusquedad su nido, la conciencia se ha despedazado de su ingenua niñez para transformarse de golpe en pícaro, curtir su piel con la del hombre, pero sobre todo a la plasticidad de su estampa, esta escena forma parte de la mentalidad carpetovetónica, y nos atreveríamos a decir que también de la europea y del mundo hispanohablante, habida cuenta de la proyección que tuvo el género picaresco fuera de nuestras fronteras. Por eso, ya sea por su intención didáctica, narrativa, de homenaje o ilustrativa, por su guiño al espectador, la calabazada contra el toro de piedra del *Lazarillo* ha sido una parada obligatoria en todas las adaptaciones, como lo ha sido la embestida de don Quijote contra los molinos, y, con total seguridad, lo seguirán siendo³⁴³. Ahora bien, ¿cuántos espectadores podrían esbozar una media sonrisa al reconocer la fisga del cesto de los favos de miel de la pícaro Justina, al bachillerejo engañado, melado y aporreado? ¿Cuántos otros sentirían como familiar el merecido atracón de envenenadas guindas de Montúfar, servido por el hartazgo de Elena? ¿O el teatro de inexistentes corchetes que Rufina y Garay le montan al avaro de Marquina en su finca para birlarle los cuartos?

³⁴³ Actualmente, versiones amateurs subidas a internet, las cuales no hemos tenido en cuenta para nuestra investigación de Tesis, siguen incluyendo, como no podría ser de otro modo, la susodicha escena. Pese a ello, no significa que lo que es hasta ahora deba de ser siempre, pudiéndose dar el que caso de nuevas adaptaciones que prescindan de las dos famosas acciones comentadas. Resulta curioso cómo se soluciona esta cuestión en *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973) de Roberto Gavaldón. En el film se evita incluir alguno de los episodios más característicos de la novela cervantina; sin embargo, llevados por un “remordimiento” de conciencia, por la necesidad de satisfacer el imaginario del espectador, o por homenaje al texto de partida, son incorporados en los títulos de crédito. En pocos minutos, silenciados y acompañando a los intertítulos, aparecen momentos tan característicos como el enfrentamiento contra los molinos o contra los pellejos de vino en la posada.

Otra de las peculiaridades de *Las pícaras* es el haber prescindido de la serialidad narrativa. Esto, que fue común en los productos televisivos anteriores, dejó de ser frecuente a partir de finales de los setenta. Frade rompe con la cronología estética de otros seriales que aprovecharon las subvenciones y las posibilidades del medio para desarrollar historias que por su duración eran impensables —y nada viables— en las salas de cine. Con estos nuevos códigos, marcadamente cinematográficos, vieron la luz notables adaptaciones como *Fortunata y Jacinta* (1980) de Mario Camus, *Cañas y barro* (1978) de Rafael Romero Marchent, *La barraca* (1979) de León Klimovsky o *Los gozos y las sombras* (1981) de Rafael Moreno Alba. En *Las pícaras* se apostó por el serial de autor, por el mini-film, en la línea compositiva de otros como *Los libros* (1974-1977), *Novela* (1962-1979), *Historias para no dormir* (1966-1982), *Cuentos y leyendas* (1968-1976), *Mujeres insólitas* (1977), *Las viudas* (1977), etc.

Todo esto dificulta bastante establecer una tipología para estas adaptaciones, debido a que cada director, aun partiendo de un marco estilístico similar, dotará su mini-film con estrategias narrativas particulares, acentuando más o menos los elementos del cine comercial, siendo más o menos libres respecto a los textos de partida, leyendo con ojos críticos y comprensivos los textos del Siglo de Oro, identificándose o no con la problemática inherente a las pícaras literarias o estableciendo conexiones entre el pasado y el futuro.

Desde el punto de vista de los estudios comparatistas, y acogiéndonos a la tipología basada en la dialéctica fidelidad / creatividad de José Luis Sánchez Noriega³⁴⁴, los episodios de *Las pícaras* oscilan entre la *adaptación ilustrativa* y la *adaptación libre*.

Si se acepta la información que nos ofrecen los créditos iniciales de rigor, todos los episodios tendrían que incluirse bajo la segunda etiqueta, puesto que, justo tras la

³⁴⁴ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, op. cit., p. 63-67.

presentación de la artista central y de la obra y el autor correspondientes, un intertítulo en blanco así lo indica: «Adaptación libre de...»³⁴⁵. Sin embargo, basta un primer acercamiento para darse cuenta de que no todas responden a las intenciones de este paratexto.

Obviando el ingrediente del destape, hecho afín a todos ellos —y ajeno a las pícaras áureas—, en la adaptación ilustrativa habría que incluir a *La garduña de Sevilla* y a *La pícara Justina*. Ambas carecen del carisma suficiente para apartarse de las trapisondas y aventuras adaptadas, siendo trasladadas estas con sosa neutralidad. También podría incluirse como adaptación ilustrativa a *La lozana andaluza*, pero en un sentido aséptico de frío academicismo y de fidelidad erróneamente entendida. En estos tres episodios se utiliza el mini-filme «como receptáculo de un argumento que perdió su autonomía literaria y no trepó hacia una autonomía cinematográfica»³⁴⁶. En puridad, de las tres, solo cabría introducir a *La garduña de Sevilla*, sobre todo por su manifiesta y rigurosa «fidelidad [...] hacia el texto»³⁴⁷, un solapamiento de servidumbre entre la historia rectora y las imágenes en movimiento, sin que entre ellas medie una estilización de autor más allá del par de escenas atrevidas, o una transformación que ponga en jaque o al menos saque de sus casillas la novela de Castillo Solórzano. Pero hemos preferido introducir las otras dos adaptaciones bajo este marbete, entre otras cosas por su opaca intrascendencia, por ese querer contar sin decir nada de provecho, todo limpio y eficaz, pero sin gracejo alguno, supuestamente sicalípticas pero gazmoñas al fin y al cabo si las comparamos con la latencia erótica de la novela de López de Úbeda o la explícita fogosidad y canto orgiástico de la de Delicado. Es como si en el trayecto que va de las novelas a la pantalla pequeña, a Rufina, Justina y Lozana, más que nada a estas dos

³⁴⁵ La única excepción es *La Lozana-TV*, en cuyo intertítulo aparece únicamente «Adaptación y Guión de...».

³⁴⁶ S. Wolf, *Cine / Literatura...*, op. cit., p. 104.

³⁴⁷ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, op. cit., p. 64.

últimas, pues a Rufina le flaquean sus cualidades si las comparamos con la intensidad de carácter que exhalan Justina y la Lozana, se les hubiese ido cayendo el frescor de su lenguaje, la vivacidad, el instinto para el goce y para moverse libres, la inteligencia.

Una consideración distinta nos merecen *La tía fingida*, *La viuda valenciana* y *La hija de Celestina*. La primera está a caballo entre la adaptación por ilustración y la adaptación libre. Esto se debe a que, por extensión, la novela corta atribuida a Cervantes no proporciona trama suficiente con la que configurar el mini-filme, de forma que se opta por ilustrar tal cual gran parte del texto, complementándolo con varias pericias satélites aportadas *ex nihilo*, subtramas que aprovechan al máximo sus personajes secundarios, iniciando estas el episodio y entrecruzándose constantemente con la historia principal³⁴⁸.

La viuda valenciana es un texto filmico casi plenamente emancipado. Además de ser el único en *Las pícaras* que utiliza otra obra literaria para su configuración —*El celoso extremeño* de Cervantes—, Francisco Regueiro toma como pretexto a Lope de Vega para levantar el edificio de una historia irreverente y provocativa, caótica y carnavalesca. En este sentido, se puede hablar de adaptación libre, pues, como señala Sánchez Noriega, en esta no se opera

ordinariamente sobre el conjunto del texto —que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano— sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc³⁴⁹.

³⁴⁸ «A medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner un pie un texto filmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario», *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 65.

La adaptación de Angelino Fons, *La hija de Celestina*, posee una seña de identidad que la distancia de todas las demás y que la acerca, curiosamente, por su empatía, al serial *El pícaro* de Fernán-Gómez. De entrada, hay que decir que el director no la exime de coparticipar de las características cohesionadoras de *Las pícaras*. Su a veces trivialidad estética no difiere en nada de las arbitrariedades argumentales asociadas al destape. Además, en lo concerniente a la tipología, aparenta una fidelidad casi lineal con la novela de Salas Barbadillo, limitándose a ilustrar con imágenes los tejemanejes de Elena, Montúfar y Méndez. ¿Por qué no encasillarla entonces como adaptación como ilustración? ¿Qué es aquello que la diferencia de *La Garduña-TV* o *La pícara-TV*? ¿No es el objetivo de Fons realizar un cómic en movimiento, sin que este, desde su neutralidad y asepsia, trascienda el universo creado por Salas Barbadillo?

Todas estas preguntas solo pueden obtener una respuesta negativa, pues la meta de Fons es alejarse de la mentalidad moralista del siglo XVII, con una sagacidad admirable y un entendimiento para con su personaje desacostumbrado —o desinteresado— en *Las pícaras*. Para ello se basta con introducir varios matices que contradicen y critican el “castigo necesario” de los marginados, de aquellos cuyo destino es el de ser proscritos, delinquir. Y reinterpreta a Salas Barbadillo con ojos sociales del siglo XX, rebasando su novela y superándolo con más humanidad, con más empatía. Estamos ante una *adaptación comprensiva con espíritu crítico* o, como señala Sánchez Noriega, *adaptación como interpretación*, ya que

cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario —debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.— y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales —el mismo espíritu crítico y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc.— consideramos que hay una

interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o como quiera que llamemos a este modo más personal y autoral de adaptación³⁵⁰.

Otro acercamiento productivo que nos permite reconocer las características compositivas de *Las pícaras* es aquel que las agrupa dentro de la historia cinematográfica de la última etapa del Franquismo y de la Transición.

	<i>El pícaro</i>	<i>La hija-TV</i>	<i>Lozana-TV</i>	<i>Justina-TV</i>	<i>Garduña-TV</i>	<i>La fingida-TV</i>	<i>La viuda-TV</i>
Cine de oposición-adaptación comprensiva	X	X					
Tercera vía			(X)				
Destape <i>light</i> (tardofranquismo)	X		X			(X)	
Destape (postfranquismo)		X		X	X	(X)	X
Parodia histórica						X	X

Que no solo de la televisión beben estas adaptaciones sicalípticas es evidente, por lo que no es descabellado establecer una tipología que las aproxime al séptimo arte y que

³⁵⁰ *Ibidem.*

nos permita entender con más profundidad algunos de los mecanismos compositivos que planean sobre la configuración de determinados episodios. Si hemos aceptado etiquetarla con el peliagudo pero productivo concepto de *serie de autor*, es precisamente porque cada episodio fue firmado por un director de cine distinto, con necesidades narratológicas y modos de ver y entender el mundo diferentes. Afines a esta línea de análisis, Castells Molina y Marcos Mendes sitúan, al menos indirectamente, el episodio de Chumy Chúmez dentro del llamado cine de la Tercera Vía³⁵¹. Ambos establecen una conexión, como no podría ser de otro modo, con la adaptación de Vicente Escrivá de *La Lozana andaluza*. También nosotros hemos percibido varios elementos en común, aunque la inclusión tanto del episodio susodicho de *Las pícaras*, como la de Vicente Escrivá en la Tercera Vía, convenga reconsiderarla bajo una óptica distinta de la cinematografía patria.

Lo cierto es que es con el séptimo arte con el que una tipología cobra especial sentido, más aun teniendo en cuenta cuál fue la percepción compositiva de los directores. De esta forma tan significativa explicaba Angelino Fons su quehacer en *La hija-TV*:

Como bien dices es José Frade quien produce *Las pícaras* para TVE, pero no produce ésta directamente sino que aporta la parte económica para que un productor le entregue un relato confeccionado con el capital que le entrega por medio de un contrato concertado entre ambas partes. Por eso, el mundo, el rodaje, la forma de hacer, tiene que ver poco con lo habitual en la televisión y es similar al rodaje de una película y el único roce que

³⁵¹ Véase I. Castells Molina, «La versión cinematográfica de La Lozana andaluza de Vicente Escrivá: ¿“traición” o “transición”?», *eHumanista*, vol. 15 (2010), 85-106 [Recurso en Red: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_15/2%20Articles/6%20ehumanista15.erotica.Castells.pdf]; M. Mendes, *Exílio e erotismo no Retrato de la Lozana andaluza e em suas recriações* [Tesis doctoral], Florianópolis, Universidad Federal de Santa Catarina, 2013; y M^a. C. Pavón, «Retrato de la Lozana andaluza en cine y televisión: las versiones de Vicente Escrivá y Chumi Chúmez», *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, Universidad Nacional de La Plata, 2010 [Recurso en Red: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1141/ev.1141.pdf].

tienes con T.V.E. es la presencia de una especie de controlador que forma parte del equipo de rodaje para vigilar que el capital del presupuesto se utiliza adecuadamente. Por eso te digo que no volví a trabajar como habitualmente se hace en televisión, sino para que la narración se proyectara en las pantallas de los televisores y no en un local cinematográfico³⁵².

A grandes rasgos, la historiografía cinematográfica suele converger en sus ideas —J. M^a. Caparrós Lera, J. E. Monterde, C. Torreiro, J. Hopewell, J. L. Sánchez Noriega, etc.— a la hora de considerar la producción filmica de la Transición. Con independencia del baile terminológico, podría hablarse de tres grandes bloques: *cine de oposición*, *cine comercial* y *cine de la Tercera Vía*.

El primero entronca con «el cine liberal, progresista, de arte y ensayo»³⁵³ de mediados de los cincuenta, que tuvo como modelo filmico *La muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem, como fructífero crisol de ideas las Conversaciones en Salamanca³⁵⁴ y como valiente determinación las miras aperturistas del entonces Director General de Cinematografía y Teatro José María García Escudero. Hija, pues, del llamado Nuevo Cine Español³⁵⁵, esta vertiente contestataria tuvo un imparable

³⁵² E. J. Pastor Martín, *Conversaciones con Angelino Fons...*, *op. cit.*, s. p.

³⁵³ J. Hopewell, *El cine español...*, *op. cit.*, p. 35.

³⁵⁴ Las Conversaciones de Salamanca fueron una serie de jornadas organizadas por el director Basilio Martín Patino y celebradas en mayo de 1955. A ella acudieron algunos intelectuales de la época y, sobre todo, profesionales del sector —García Escudero, Fernán-Gómez, José Luis Sáenz de Heredia, Antonio del Amo, Carlos Saura, Berlanga, Ricardo Muñoz Suay, Guido Aristarco o Juan Antonio Bardem— para discutir el rumbo del cine patrio desde la Guerra Civil española. Las conclusiones fueron varias: entre otras cosas, valoraron el cine español como «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico»; y se propusieron metas como la de que el cine español debía «adquirir una personalidad nacional» que reflejase «la situación del hombre español, sus conflictos y su realidad», S. Pozo Arenas, *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Universitat de Barcelona, 1984, pp. 129-148.

³⁵⁵ «La operación Nuevo Cine Español estaba destinada a ser un referente en los circuitos cinematográficos extranjeros y su codificación tomó la forma de “cine de autor”. La voluntad artística y la militancia antifranquista de sus autores construyeron unas películas siguiendo las directrices del realismo proclamadas desde las Conversaciones de Salamanca, a menudo presentando los problemas y las miserias de la realidad española más dura. Por ende, las películas adoptaban un estilo alegórico y metafórico, críptico, a menudo difícil de decodificar. Películas no aptas para todos los públicos, destinadas a un espectador culto, ideológicamente afín, y capaz de “leer” las imágenes en la “clave correcta”. La apuesta cultural era evidente: acabar con las producciones cinematográficas populares [...] y proponer una

desarrollo en el seno de una España que sentía —y deseaba— el fin de la dictadura, pero que, pese a las ansias de libertad de gran parte de su población, aún sufría sus arrebatos y arbitrariedades. De ahí que este cine de oposición —«oblicuo», «indirecto»³⁵⁶ y de «ambiciones de carácter político-intelectual»³⁵⁷— se elaborase con prudencia y con espíritu «elíptico y metafórico», «debido al todavía vigente funcionamiento de la censura»³⁵⁸. La nómina de sus protagonistas es amplia, pero cabe destacar por su influencia y repercusión social y política al productor Elías Querejeta y a los directores Víctor Erice, José Luis Borau, Jaime Chávarri y Carlos Saura³⁵⁹. Este último en particular sufrió durísimas críticas del ala más conservadora del sistema. Además de perseguido, su filme *La prima Angélica* (1973) fue víctima en sus exhibiciones de varios atentados, que sirvieron por su notoriedad y conmoción para «repercutir positivamente sobre la carrera comercial» del director³⁶⁰. Es paradójico que así fuese, ya que el cine de oposición no tuvo en principio la intención de abrirse al público en general. Y no porque así no lo hubiesen querido sus creadores, sino por una razón de alcance: se trataba de un cine que buscaba al espectador medio, conscientemente liberal y «lejano de aquel viejo espectador que iba al cine

alternativa estética y discursiva, artística, lejos del entretenimiento», C. Pujol Ozonas, *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*, Barcelona, UOC, 2011, p. 171.

³⁵⁶ J. Hopewell, *El cine español...*, *op. cit.*, p. 42.

³⁵⁷ J. M^a. Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 148.

³⁵⁸ C. Torreiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en R. Gubern *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 352.

³⁵⁹ Como corriente constructiva, este cine oblicuo va más allá de las películas del Nuevo Cine Español. En este sentido, es interesante observar la relación de autores ofrecida por J. L. Sánchez Noriega: «En el cine dramático se sitúan los directores más veteranos: los cineastas que se iniciaron en los cincuenta (Bardem, Fernán-Gómez), los miembros de la generación del Nuevo Cine Español y de la Escuela de Barcelona que siguen en activo (Saura, Camus, Martín Patino, Regueiro, Picazo, Aranda, Gonzalo Suárez...), aunque con carreras desiguales en cantidad y calidad, otros directores de los sesenta (Borau, Camino, Grau, Olea...) y los directores que se inician en torno a los setenta: Manuel Gutiérrez Aragón, Pilar Miró, Víctor Erice, José Luis Garcí, Jaime Chávarri, Bigas Luna, Jaime de Armiñán, Ricardo Franco, Antonio Drove y Roberto Bodegas, entre los más importantes. A ellos hay que añadir algunos nombres que se incorporan a la década de los ochenta, como Imanol Uribe y Montxo Armendáriz», *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2005, p. 560.

³⁶⁰ C. Torreiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», *op. cit.*, p. 355.

sistemáticamente y que ahora se encandilaba con el televisor»³⁶¹. Este espectador, más activista y copartícipe de la creación y reconstrucción de los significados políticos de estos filmes, era un ciudadano crítico con el ya tambaleante sistema y entendía que pertenecer a una determinada cultura implicaba enfrentamiento, oposición y desacuerdo de mínimos, aunque fuesen estos un estorbo “pasivo” y arropado en la segura oscuridad de una sala, pues, como señala Llinás,

la asistencia a determinados títulos era un acto —tímido quizás, pero inequívoco— de resistencia a un régimen que multiplicaba consejos de guerra, tribunales especiales y una sistemática represión de las más elementales libertades³⁶².

Cronológicamente, a esta forma de hacer cine se la suele situar entre el empuje desarrollista de los tecnócratas del Opus Dei y las primeras elecciones democráticas de marzo del 1979, en las que Adolfo Suárez consiguió renovarse en el poder. De cara a encuadrar *Las pícaras*, se puede apostillar que estas escapan al marco oficial de la Transición y que quedan ya en 1983 inmersas de pleno en la democracia. Pero así como la censura, abolida en 1977³⁶³, formaba parte de una etapa dictatorial felizmente extinta, la sombra del cine franquista y de la Transición alargó sus tentáculos mucho más allá de las cómodas parcelaciones temporales³⁶⁴. Nunca existió una ruptura, como tampoco

³⁶¹ F. Llinás, «Los vientos y las tempestades», en AA. VV., *El cine y la transición política española*, Valencia, Filmoteca, 1986, p. 3.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ J. Hernández Ruiz y P. Pérez Rubio, *Voces en la niebla: el cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 25.

³⁶⁴ Ocurrida durante el rodaje de *Las pícaras*, Angelino Fons recuerda esta significativa anécdota: «Elegí la plaza de un pueblo donde descubren al pícaro como falso fraile y la gente se arremolinaba para golpearle e insultarle y algunos insultos de los extras eran un poco fuertes y el delegado de T.V.E. nos advirtió que estábamos rodando en la misma plaza en que detuvieron al bailarín Antonio porque en un ensayo del espectáculo que montó allí profirió una blasfemia al equivocarse o hacerse daño en un paso de baile y alguien lo denunció y estuvo en la cárcel por blasfemo. El delegado nos pedía que fueran más comedidos los insultos de los extras. Creo que el lugar era Jerez de la Frontera. Por otro lado, si hubiéramos sufrido cadenas por blasfemos, estábamos dentro del marco adecuado de la picaresca», E. J. Pastor Martín, *Conversaciones con Angelino Fons...*, op. cit., s. p.

existió una represión plenamente efectiva. La inercia continuó durante años, y en lo que se refiere al cine de oposición, la cinematografía española de los años 80 está en deuda con la que se hizo en el franquismo, y

ello es así, o bien porque constituye una continuación de esta filosofía del contenidismo realista o bien porque es una rebelión contra ella. Como señaló el director cuyo cine ha caracterizado más el cine realizado bajo los auspicios del PSOE [Mario Camus], reconociendo su pertenencia a la generación de tendencias realistas de los años 50, “todos hemos cogido el mismo tren”³⁶⁵.

Es decir, tanto el Nuevo Cine Español, como el cine de oposición y algunas tendencias dramáticas que vienen funcionando desde el inicio de la democracia hasta nuestros días, conforman una familia de corte socialista, reflexiva, contestataria y hermanada con aquellas luchas posicionadas contra las iniquidades a las que son sometidos los seres humanos, independientemente del lugar y la época.

Llegados hasta aquí, toca preguntarse qué características ofrecen *Las pícaras* para que puedan ser incluidas en esta rama de la cinematografía española. En su fragmentación, solo es posible hermanar con el cine político-intelectual la adaptación comprensiva de Angelino Fons (recuérdese que también hemos asociado anteriormente las creaciones televisivas de Fernán-Gómez con este cine de oposición)³⁶⁶. No obstante, *La hija-TV* se aleja del procedimiento metafórico de Saura o Erice, de sus críticas veladas, pues no hay en ella una esquivada maniobra de oposición en tanto que las

³⁶⁵ J. Hopewell, *El cine español...*, *op. cit.*, pp. 35-36.

³⁶⁶ L. M. Fernández Fernández también así lo ha visto: «Fernán-Gómez gozó de un elevado presupuesto y de una cierta amplitud de miras de la censura para elaborar esta parábola sobre la ausencia de libertad en España, que enlazaba, por un lado, con la tradición arriñanesca de las fábulas y los dichos de intención moral, y, por el otro, con el cine metafórico de los últimos años del franquismo, representado por los filmes de Carlos Saura y por películas tan emblemáticas como *El espíritu de la colmena*, de Erice, y *Habla mudita*, de Gutiérrez Aragón, por ceñirnos tan solo a algunas de las anteriores o contemporáneas al episodio», *Escritores y televisión...*, *op. cit.*, pp. 111-112.

modificaciones con respecto a la novela de Salas Barbadillo son explicitadas en el guion a través de unos parlamentos para nada oblicuos, rebuscados u oscuros. Cualquier espectador mínimamente atento capta el mensaje con el que se cierra el episodio; no hay metáfora, sino meridiana apuesta de Fons, canalizada a través del diálogo y, en menor medida, la voz *off*, por empatizar con Elena, la pícara castigada por la pluma de Salas Barbadillo. Y es precisamente por esta inusual lectura de un adaptador comprensivo, alejada en parte de la frivolidad mostrada en el serial por sus colegas, más atentos a los desnudos regalados, la broma gruesa o la desgana laboral, por lo que, si no de lleno, sí al menos a la sombra —o como hermana menor— del cine de oposición merece ser considerada.

Del segundo bloque, el cine comercial³⁶⁷, hay que precisar varios factores. 1) Teniendo en cuenta las características cohesionadoras ya descritas, y pese a los matices recalcados, todos los episodios de *Las pícaras* forman parte en mayor o menor medida de este tipo de cine. 2) Con lo cual, la diferencia entre ellos es gradual, cuantitativa. 3) Para captar con un mínimo de solvencia este *continuum* hay que identificar aquellos filmes comerciales que por su estética y temática nos permitan establecer paralelismos con nuestras adaptaciones sicalípticas. 4) No conocemos la existencia de una clasificación lo suficientemente precisa en la que basarnos. Por lo general, todo se

³⁶⁷ Hemos dejado de lado el cine de terror de aquella época, situado muchas veces bajo la etiqueta de “comercial”. Nos referimos a filmes como *Morbo* (1972) de Gonzalo Suárez, *Ceremonia sangrienta* (1973) de Jorge Grau, *Nadie oyó gritar* (1973) de Eloy de la Iglesia o *La casa sin fronteras* (1972) de Pedro Olea. También esos dramas oportunistas y moralizantes que no duraron «en explotar oscuras pasiones y tragedias sociales, cargando los tintes en los aspectos más morbosos, en filmes como *Experiencia prematrimonial* (1972) de Pedro Masó, *Aborto criminal* (1973) de Ignacio F. Iquino, *Cebo para una adolescente* (1974) de Francisco Lara Polop, o *Las casadas y la menor* (1975) de Joaquín Coll Espona; ese curioso subgénero que mezclaba sexo y política, cuyos temas estaban relacionados con la actualidad, pero desde un prisma esperpéntico repleto de desnudos, irónico y frecuentemente reaccionario, hablamos de películas como *Alcalde por elección* (1976) de Mariano Ozores, *Vota a Gundisalvo* (1977) de Pedro Lazaga, *El fascista, la beata y su hija desvirgada* (1978) de Joaquín Coll Espona, o *El alcalde y la política* (1979) de Luis María Delgado; o las sátiras a la recién estrenada clasificación S, con filmes como *Historias de S* (1978) de Francisco Lara Polop, *El sexo ataca* (1978) de Manuel Summers, o el *Profesor Eroticus* (1981) de Luis María Delgado», J. M^o. Ponce, *El destape nacional...*, *op. cit.*, pp. 26 y 66-69.

maneja con la etiqueta-comodín acuñada por Ángel Casas, *destape*³⁶⁸, aunque esta abarque una totalidad que traspasa incluso las fronteras de la historia cinematográfica. El *destape* es en sí, al menos como nosotros lo pensamos, un concepto sociológico y, como tal, explica no solo los filmes de José Frade, José Luis Dibildos, Juan José Alonso Millán, Mariano Ozores, Pedro Lazaga, Luis María Delgado, Nadiuska, Ágata Lys, Norma Duval, Victoria Vera, las hermanas Estrada, Isabel Pisano, Bárbara Rey, Esperanza Roy, María Rosaria Omaggio, José Luis López Vázquez, Alfredo Landa, Fernando Esteso, Andrés Pajares, etc., sino todas aquellas manifestaciones, ya fuesen estas comerciales, políticas o artísticas, en las que el cuerpo, por lo general el femenino, se mostraba sin los tapujos recalcitrantes y conductuales afines a la mentalidad franquista. De hecho, el *destape* es también un rasgo visible en otros géneros filmicos alejados, en principio, de este tipo de películas más comerciales: J. Hopewell cuenta el enfado de Mario Camus a la hora de rodar el drama *La joven casada* (1975), obligado como estaba a introducir el desnudo de rigor, una muestra más del clima destapista que anegaba no solo el séptimo arte, sino también la televisión, el teatro, los números musicales, las revistas, etc., pues, «si el Destape arreciaba en el cine, los quioscos no le iban a la zaga. Pronto, las revistas ilustradas con fotografías de desnudos acapararon el 70% del negocio»³⁶⁹.

La comedia erótica —«comedia verde del tardofranquismo»³⁷⁰, «comedia sexy celtibérica», «comedia desarrollista», «castiza», «cine de destape», «de destete», «de reprimidos», «landismo», etc.³⁷¹— hunde sus raíces en el teatro, en «la denominada “alta comedia”, a la que Benavente [le imprimió] un particular tono», en la comedia

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 14.

³⁶⁹ D. Barba, *100 españoles...*, *op. cit.*, p. 284.

³⁷⁰ R. Gubern, «Los imaginarios del cine del franquismo», *Cuadernos de la Academia*, 1 (1997), p. 172.

³⁷¹ T. Pavlovic, *Despotic Bodies...*, *op. cit.*, p.81.

americana y en la denominada comedia de “teléfonos blancos” de la Italia fascista³⁷². Al abrigo de estas, las salas de proyección españolas acogieron con éxito comedias como las de Juan de Orduña, *Deliciosamente tontos* (1943), *Tuvo la culpa Adán* (1944), *La vida empieza a medianoche* (1944) o *Ella, él y sus millones* (1944), a las que el público se entregaba para escapar de la amarga realidad de la posguerra³⁷³. Años después, ya a finales de la década de los cincuenta y durante los sesenta, tras los primeros pasos de la estrategia económica ideada por los tecnócratas del Opus Dei, este tipo de filmes se irían “contaminando” poco a poco por corrientes ideológicas más aperturistas, un anhelado balón de oxígeno proveniente del turismo —la dictadura tuvo que hacer la vista gorda ante la libertad y las modas de los veraneantes europeos si quería seguir atrayendo divisas— y de los tímidos viajes de algunos españoles al sur de Francia³⁷⁴. Esto fue minando irremediabilmente la mentalidad de la Península y sus gustos cinematográficos, cada vez más orientados al consumismo, al placer hedonista y a romper con la moral rancia del macramé, del luto, del recato y del desprecio por todo aquello que oliese a carne y a sexo. Los sombríos cuerpos tapados desde la barbilla a los tobillos iban a ir arrimándose al calor de estos extranjeros rayos de luz, soleándose, en un largo *striptease* que viraría de las frescas ideas importadas y de las costumbres exhibidas en las playas de la Costa del Sol, de las baleares o catalanas, a los argumentos de estas comedias. De ahí que, en una primera etapa destapista, todo se exhibiera con prudencia, sin abandonar del todo los cimientos morales del franquismo; era un querer y no poder, un erotismo a medias, pues si bien la ropa perdía terreno frente al renacer hispánico de canalillos, piernas y traseros, y las féminas eran cada vez más coquetas y

³⁷² F. Soria y J. González Requena, *La comedia...*, *op. cit.*, p. 9.

³⁷³ *Ibidem*, p. 10.

³⁷⁴ «Entre el cine bajo el influjo de la moralidad católica y el desmadre posterior de las folklóricas, tuvo que venir el “boom” turístico, las películas de Juan Bosch, con una Elke Sommer paseando su insólito bikini por las playas de moda, y un desarrollo económico (“seiscientos” incluido) que permitió a miles de españoles la excursión a Perpignan para ver allí el cine que aquí no llegaba. [...] Las razones económicas vencieron, una vez más, a una moral puritana y trasnochada», J. Vanaclocha, «Entre la represión y el destape. Cine “erótico” español», *Triunfo*, 673 (1975), p. 23.

“atrevidas”, estas conductas “deshonestas” recibían su varapalo ejemplarizante, y cuando esto no sucedía, eran atribuidas, en un ejercicio de distanciamiento que preservase la mentalidad de los españoles, a pasaportes extranjeros: suecos, franceses, norteamericanos, etc.

A principios de los setenta, el cine era, por lo general, claro en este sentido. Basta con visionar la filmografía de Vicente Escrivá, uno de los pioneros en las adaptaciones sicalípticas —*La lozana andaluza* (1976), *El virgo de Visanteta* (1979) y *Visanteta, estate quieta* (1979)—, para reafirmar lo dicho. En *Lo verde empieza en los Pirineos* (1975), título metafórico de las líneas fronterizas que separaban los valores democráticos de los de la moribunda dictadura, se narra el periplo de tres amigos —José Sacristán, José Luis López Vázquez y Rafael Alonso— para llegar a Biarritz sin que las respectivas señoras de dos de ellos y la madre de otro se huelan el destino del viaje, ciudad no muy lejos de la frontera pirenaica donde los españoles iban únicamente a disfrutar de una oferta erótica —películas, revistas, estampas, etc.— mucho más explícita que la que podían consumir en la “honesta” Península. Todo se les tuerce cuando sus señoras aparecen para arruinarles su escapada, presentándose a la moda de las francesas con la sola intención de escarmentarlos. Los maridos, que rápidamente han aprendido la lección, agachan mansamente el lomo, pidiendo, eso sí, a sus consortes que vuelvan a las sanas costumbres patrias, porque una cosa son los hábitos de las apetecibles muchachas extranjeras y otra bien distinta que las decentes españolas las imiten. Solo Nadiuska, que interpreta a una inmigrante española que se gana la vida como camarera de pisos, parece estar allí asentada, entre lobos y en un ambiente de concupiscencia. Menos mal, parece ser, que al final el más íntegro de los tres amigos, José Luis López Vázquez, consigue salvarla de las libertades gabachas, pidiéndole matrimonio para que se vuelva con él a España. Algo similar sucede en *Zorrita*



Martínez (1975), en la que el tándem Nadiuska-Vázquez vuelve torpedear a los espectadores con su trasfondo moralizador y con aquellas inviolables líneas que separan los genes rojigualdos de los libertinos genes europeos. La voz *off* del preludeo es ya de por sí bastante elocuente: «Esta no va a ser la historia de las mujeres buenas, sino de las otras, las que fuman y hablan de tú a tú a los hombres». Lo que sigue es una división topográfica de la mujer: a un lado la celtibérica, con madera de palo santo pero con visos a corromperse si la sociedad no toma nota, y al otro, las «frías, insaciables e interesadas furcias europeas». La estomagante retahíla se cierra con una dedicatoria «a la dulce y generosa mujer hispánica, capaz de las mejores ternuras y de las más conmovedores sacrificios». Precedida de este preludeo, *Zorrita Martínez* presenta una agria historia cuyo mensaje de fondo es reprobar el negocio del sexo y denunciar sus peligros —similar al de *Clara es el precio* (1975) de Vicente Aranda—: una *vedette* latina, cuya carrera está despegando, se casa por conveniencia con un enamorado ventrílocuo, que acepta el matrimonio tras varios infartos y teniendo ya un pie en el otro barrio, movido ante todo por una sincera generosidad que evite la extradición de la prometidora artista. Pero lo que era ya seguro, su muerte, se torna en vitalidad, en una nueva oportunidad que aprovechará para abrirle los ojos a su postiza esposa, para hacerle ver que el mundo del espectáculo erótico es una nociva jungla que solo busca estrujarla para sacarle hasta la última gota, ningunearla, estropearla, deshonorarla. Poco a poco, la *vedette* irá trocando su ceguera, una ceguera de fama, lujo y brillantina, por la verdad de ese mundo hostil, donde para alcanzar el éxito que nunca llega debe prestarse a ser una «azafata del amor», entregándose a las mentiras de un mánager-proxeneta y a las perversiones sexuales de los estadounidenses (los malos españoles como máximo son sátrapas y salidos, pero ni por asomo sadomasoquistas). Para tranquilidad de los telespectadores, la *vedette* termina dejándose rescatar por el ventrílocuo (voz de la



moral hispánica), enamorándose de él y proyectando una vida feliz ya apartada del pernicioso negocio del destape.

Una de cal y otra de arena, en definitiva, pues como señala J. Ponce, «se trataba más de un asunto de ganas que de otra cosa, ya que la férrea censura, atezadora de toda manifestación artística, impedía cualquier atisbo de verdadero destape»³⁷⁵. Y la eclosión definitiva, ya sin el peso moralizador y sin las trabas políticas, solo llegaría tras el 20 de noviembre de 1975 con la famosa frase de Carlos Arias Navarro pronunciada en TVE, bajo una luz mortecina que lo perfilaba como un tétrico Nosferatu, y una voz entrecortada, trémula y pesarosa: «¡Españoles..., Franco ha muerto!». Tras este acontecimiento que marcaría un antes y un después en la maltrecha Historia de España, el cine se libera (no del todo) de la censura y comienza a prescindir de la comedia sexy moralista, abordando «el tema del sexo de forma febril y obsesiva», hasta el punto de que las películas incluirían por sistema al menos una escena de cama y algún que otro desnudo (femenino sobre todo) parcial o total³⁷⁶. El cambio fue mayúsculo, aunque en el fondo solo fuese cuantitativo, ya que

si con la censura el tema preferente de estas comedias verdes es la represión sexual cuando la censura desaparece es, como diría un moralista a la vieja usanza, el «libertinaje». Pero, a fin de cuentas, en un tiempo u otro, el eje de la trama sigue siendo la «obsesión sexual». Lo que se amplía es la audacia formal. Y así, una película de Mariano Ozores, de antes o después de la democracia, se diferencia en que si el exhibicionismo de antaño se tamizaba con una sugerente lencería femenina ahora se descara, por las buenas, sin tapujos ni inhibiciones. Y en que si, antes, los juegos de palabras se reducían a las frases de doble intención ahora las alusiones sexuales son directas y los diálogos más

³⁷⁵ *El destape nacional...*, op. cit., p. 14.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 72.

simples están sembrados de tacos. Y son Pajares y Esteso, en vez de Landa y López Vázquez, los que aparecen en calzoncillos³⁷⁷.

Bajo esta nueva permeabilidad nudista, hay que tener también en cuenta un contexto de producción mucho más amplio y de mayor alcance. Benet ha apuntado recientemente que

el fenómeno del erotismo [...] era parte de una corriente internacional que se fue asentando desde principios de los setenta en el cine mainstream, aunque ya llevaba años de funcionamiento en las películas de serie B. Partiendo de autores como Bertolucci o Nagisa Oshima, que incorporaban el sexo como correlato de sus discursos existenciales y políticos, hasta los especialistas industriales del género, el tratamiento más o menos osado del erotismo fue un tema inevitable en el cine internacional de esos años. El impacto de películas como *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) y de sus secuelas, así como el de las comedias sexy italianas, impulsó imitaciones autóctonas que, en cierto modo, sirvieron para capitalizar también la industria cinematográfica. Este cine “S” supuso durante algún tiempo un interesante fenómeno social e industrial, ya que permitió un incremento de producciones de muy bajo coste y rentabilidad inmediata que facilitaba en el sector de distribución y exhibición el cumplimiento de las cuotas de pantalla y la obtención de licencias de distribución de películas extranjeras, establecidos por la legislación proteccionista todavía vigente³⁷⁸.

Y, precisamente, este «incremento de producciones de bajo coste y rentabilidad inmediata» ahondó en un género filmico cuyas pretensiones mostraron ser más

³⁷⁷ F. Soria y J. González Requena, *La comedia...*, *op. cit.*, p. 16.

³⁷⁸ V. J. Benet, *El cine español...*, *op. cit.*, p. 376.

«económicas que artísticas»³⁷⁹. La gran mayoría de las comedias eróticas estaban «cortadas por el mismo patrón» y se parecían «unas a otras como dos gotas de agua»:

Todas contaban con chicas más o menos ligeras de ropas, todas trataban argumentos aparentemente escabrosos, todas satirizaron temas de actualidad, todas presentaban al español medio como un individuo deprimido y bastante idiota y todas basaban su tirón en el chiste fácil y la broma erótica³⁸⁰.

Según Caparrós Lera, fue este un «cine chabacano» que, listo para ser consumido por el gran público, «explotó al espectador con sus recursos más ramplones»³⁸¹; y si bien se advirtió en él «un deseo de revisar y desmitificar la época franquista», una crítica que no se limitó al mero aspecto político, sino que se extendió «a la religión, la moral, las costumbres, la familia... u otras instituciones», este cine del segundo destape estuvo alentado «por la moda —que ellos mismos contribuyeron a crear o mantener—», moda a su vez «acentuada por el hecho de poder decir cosas antes prohibidas»³⁸². En su aspecto estético,

la mayoría acusaría cierto desequilibrio fílmico por incoherencia entre lo que quería decir y cómo lo decía, la forma de contarlo; mientras que la madurez creadora de otros resultó a veces pretenciosa o se empañaba con fáciles concesiones eróticas o violentas de claro signo comercial, restándoles calidad artística³⁸³.

Dicho lo cual, *Las pícaras* pertenecen sin lugar a dudas a este cine comercial, incluso el episodio de Angelino Fons que hermanábamos con el cine de oposición. Esto, por

³⁷⁹ J. Cáceres García, *El destape del macho ibérico...*, *op. cit.*, p. 2.

³⁸⁰ J. Ponce, *El destape nacional...*, *op. cit.*, p. 23.

³⁸¹ J. M^a. Caparrós Lera, *Historia crítica...*, *op. cit.*, p. 149.

³⁸² *Ibidem*, p. 174.

³⁸³ *Ibidem*, p. 175.

paradójico que parezca, es así por una sencilla razón: estas adaptaciones producidas por José Frade están enhebradas por el mismo hilo destapista, con independencia de que en su realización, en su lectura de los textos picarescos, cada director le haya podido imprimir una visión más personalizada, bien alejándose de su trasfondo comercial, buscando nuevos espectadores, o bien alineándose sin medias tintas con el mercadeo machista del cuerpo femenino. Solo cabe preguntarse entonces en cuál de los destapes habría que incluir el serial: ¿en el tardofranquista, moralizador, heredero de tabúes, timorato en mostrar algunas zonas erógenas, con el ogro de la censura y la represión respirando aún sobre el cogote de la creatividad? ¿O en el posfranquista, desvergonzado, chispeante, libertino, y que una vez abolida la censura en 1977 entraría en ese cajón de sastre que fue la clasificación S? La respuesta es que, si estableciésemos un *continuum* en relación a los episodios de *Las pícaras* (también podríamos incluir la serie de Fernando Fernán-Gómez *El pícaro*, pues hay, aunque pocas, escenas que muestran cierta filiación con el cine sicalíptico, como ya hemos apuntado), y asumiendo que la petulancia moralizante que acompañaba como una mala tarde a algunas comedias tardofranquistas prácticamente desaparece, la gradación que va del destape *light* (o comedia sexy) a manifestaciones más *hard / soft* sería la siguiente: *El pícaro* [sobre todo el cap. VI] → *La Lozana-TV* → *La fingida-TV* [trama principal] → *La garduña-TV* → *Justina-TV* → *La hija-TV* → *La fingida-TV* [tramas secundarias] → *La viuda-TV*. Hemos preferido desdoblar la adaptación de Antonio del Real, porque la trama sustentada por los protagonistas parece en realidad una diluida manifestación del atrevimiento mostrado por los secundarios: las criadas y el dúo de estudiantes salmantinos, sobre todo. Junto a Normal Duval, Lola Forner es la única que aparece de principio a fin sin mostrar un milímetro de cuerpo; entiéndase las partes “deshonrosas”, ya sean piernas o senos. En cambio, Fiorella Faltoyano, que interpreta a una afilada



Grijalva, un personaje más interesante que cualquier otro en *La fingida-TV*, parece pertenecer, al igual que las otras criadas, por sus arbitrarias apariciones en *topless*, sus orgías o sus refregones lujuriosos contra el bobalicón del pretendiente de Esperanza (Emilio Gutiérrez Caba), a episodios más explícitos de *Las pícaras*, como puede ser *La viuda-TV*.

Un meandro de esta segunda estética del destape son las parodias históricas de los 80, corrosivas, excéntricas, repletas de anacronismos, desternillantes. Hijos menores de las astracanadas teatrales, estos filmes tuvieron cierto éxito entre los espectadores, como demuestra el hecho de que en un corto espacio de tiempo de apenas dos años se estrenasen hasta cuatro títulos: *El Cid cabreador* (1982) de Angelino Fons, *Cuando Almanzor perdió el tambor* (1982) de Luis María Delgado, *Cristóbal Colón de oficio... descubridor* (1982) de Mariano Ozores, *Juana la Loca... de vez en cuando* (1983) de José Ramón Larraz, etc. Por proximidad temporal y estética, estas farsas disparatadas influyeron con total seguridad en *Las pícaras*, y si no en todos, sí al menos dejaron una fuerte impronta en dos de sus episodios: *La fingida-TV* y *La viuda-TV*. Ambos comparten similitudes muy significativas con estas cintas en aspectos tales como la torsión lingüística con metas hilarantes, los burdos símbolos eróticos, la confusión compositiva o la combinación estridente y anacrónica de elementos. De Pedro Muñoz Seca y su inmortal *La venganza de don Mendo*, parece beber ese humor de retruécanos y de deformaciones lingüísticas cuando *La viuda-TV* aprovecha las pocas formas arcaicas del infinitivo con aglutinación pronominal («servilla», «oílla», «gozalla», «tocalla», etc.) para reconstruir parlamentos socarrones como el siguiente:

JULIANILLO: De esta guisa hay que *querella* y no *gozalla* a la doncella. Así lo habéis *consensuao*, y aún *pactao* y *acceptao*. De esta guisa hay que *buscalla*, que *querella* y *admiralla*, no *tocalla* ni *palpalla*.

GALÁN: Según me da la *tufalla*, a una negra a que *gozalla*.

Como puede leerse, no solo se emplea este peculiar enclítico con las líquidas palatalizadas, sino que de paso se distorsiona para la rima fácil el sustantivo *tufu* y se deterioran los participios al quitarles la ‘d’ intervocálica. Es este un recurso formal que busca la estridencia, la risa fácil, reforzando así los numerosos anacronismos de contenido: las contradictorias vestimentas que luce la Leonarda en *La viuda-TV* —bien de princesa arábiga, bien de menina, bien de elegante cortesana, bien desnuda en una tina de leche como princesa egipcia— o las idas y venidas del dúo de gamberros cervantinos de *La fingida-TV*, cuyas tropelías y chiquilladas parecen espejarse tanto en las aventuras de *Zipi y Zape* de José Escobar, como en los correteos del británico Benny Hill. La obviedad —y zafiedad— de sus símbolos, lo casoso y el lenguaje obsceno, son también la tónica: zanahorias, capirotes, pepinos, bolsa de doblones por falos; cajas, tornos, cartas, puertas por vaginas; flanes, ruido de cascabeles, arrullo de palomas, huevos aplastados, manzanas mordisqueadas por orgasmos; melones por senos; etc. Quizás la más notoria diferencia entre estas parodias históricas y *Las pícaras* resida en la neutra capacidad de sus elementos anacrónicos a la hora de ser utilizados como afilada herramienta con la que atizar al poder político de la época, como hiciera, aunque en una dirección política opuesta, Rafael Gil al adaptar las obras de Fernando Vizcaíno Casas —*Hijos de papá* (1980), *...Y al tercer año, resucitó* (1981), *Las autonomías* (1983)—, un escritor que, desde la sátira, añoraba sin esconderse la época franquista y criticaba la hipocresía, los valores democráticos o la a veces descarada muda de chaquetas de algunos actores de la Transición española. En *Las pícaras*, no existe, en absoluto, intención de examinar, denunciar o criticar su entorno sociohistórico más cercano; ni de emplear el siglo áureo y sus tipos como puente entre épocas con que señalar las arbitrariedades de los ochenta, los excesos, la corrupción, la sombra alargada

del franquismo, el ejército tras la tormenta del 23-F, o los envenenados dardos de aquellos rotativos que esperaban con paciencia la emisión semanal de los episodios de la serie para vapulearla a ella y al director responsable que aprobara su emisión en última instancia, José María Calviño Iglesias. Más atrevido y valiente, por estar inmerso aún en el tardofranquismo, fue Fernando Fernán-Gómez en *Juan Soldado* y en *El pícaro*, cuyas indirectas dinamitaban la infranqueable cuarta pared hurgándole la llaga al moribundo régimen, denunciando los intocables tercios de Flandes, las injusticias contra los marginados, el poder político, el hambre, la corrupta aristocracia: «Malos tiempos se avecinan para España —dice Lucas Trapaza dirigiéndose al espectador—, que hasta los nobles han entrado en la picardía». Tras el punto de inflexión que supuso el golpe de Tejero, las aguas acabarían por calmarse, de ahí que las producciones cinematográficas ridiculizaran ya sin miedo cuestiones políticas que años antes le habrían quitado el sueño —y la libertad, y la integridad, y el dinero— a más de un guionista, a más de un director y a más de un actor o actriz. Pero aun así, la crítica brilla por su ausencia, a no ser que entendamos que la sexualidad sin cortapisas de algunos episodios de *Las pícaras* era la honda de guerra con la cual ensanchar libertades, ser contestataria, alienándose con la, digamos, izquierda del PSOE (mano que daba de comer a este tipo de producciones) y oponiéndose de este modo a cualquier política que no tuviese la libido como un fin en sí misma, el sexo por el sexo, el carnaval de los cuerpos, pues quizás sea política también aquella célebre frase de Lina Romay: «Yo solo me visto si lo exige el guion»³⁸⁴. Independientemente de esto, lo que resulta indudable son las diatribas cómico-políticas de estos filmes ochenteros, en los que no queda prácticamente escena sin que esta encuentre su correspondiente equivalencia con

³⁸⁴ Uno de los desnudos políticos más interesantes es el que protagonizó Susana Estrada cuando el diario *Pueblo* le otorgó en 1978 un premio por su popularidad. Pionera y musa del destape junto a Nadiuska o Victoria Vera, reivindicó la plena libertad del cuerpo femenino recogiendo el premio con un seno al aire. Tierno Galván, que un año después sería investido alcalde de Madrid, le soltó entre risas aquello de «¡Tenga cuidado no vaya usted a resfriarse!».

su más inmediata realidad, y, por lo tanto, sin que el espectador sonría al vincularla con un personaje público o una situación vivida recientemente en el tardofranquismo y en la Transición española.

En *Cristóbal Colón de oficio... descubridor*, en una audiencia de los Reyes Católicos, se desarrolla este jugoso diálogo, muestra bastante significativa de lo que hemos venido apuntando³⁸⁵:

FRAILE: Fray Francisco de Cisneros es un cura progre que espera ser recibido.

FERNANDO (*Contrariado.*): Ya estamos con los curas. En cuanto les das la mano, se toman el pie.

ISABEL: ¿Viene solo?

FRAILE: No, también espera audiencia Fray Tomás de Torquemada, un joven con un gran porvenir.

ISABEL: Muy buena persona. Ya oí hablar de él. [...] Haced que pasen los dos.

[...]

(*Aparecen Torquemada y Cisneros acompañados por el Fraile.*)

FERNANDO (*A Isabel.*): Mira, solo falta Tarancón para que parezca la delantera del Vaticano Club de Fútbol.

ISABEL (*A la audiencia.*): ¿Qué tal, buenos frailes? ¿Cómo va el clero?

CISNEROS: Tenemos problemas entre los curas jóvenes, piensan de otra manera. Se quieren casar, Majestad.

ISABEL: ¿Entre ellos?

TODOS: ¡No, no, por Dios!

CISNEROS: No quieren llevar sotanas. Es que odian las faldas.

³⁸⁵ El paralelismo con el tardofranquismo es obvio, en un momento histórico en el que incluso una parte de la Iglesia se desmarcó del régimen. Fueron especialmente llamativos los gritos de la ultraderecha en el cortejo fúnebre a Carrero Blanco: «¡Tarancón, al paredón!».

ISABEL: Pero eso es una vergüenza. No lo consentiré. Aquí, en este país, tenemos que ser más papistas que el Papa. [...]

CISNEROS: El pueblo quiere libertad de religión.

ISABEL: ¿Y qué le parecen a Fray Tomás de Torquemada esas absurdas pretensiones?

TORQUEMADA: Que cada cual, profese la religión que quiera. (*Gritando.*) ¡Y el que no sea católico, a la hoguera! (*Calmando.*) Yo tengo mis ideas, Majestad. Yo, como inquisidor mayor de Aragón, solo aspiro a serlo también de Castilla. Es decir, estar al lado de mis Reyes. (*Gritando, ahora encolerizado.*) ¡Yo, y el Santo Oficio, podríamos acabar con esos y esa plaga llamada judíos! [...] (*Gritando en alemán; hace el saludo fascista.*) *Heil, Hitler!*

ISABEL (*Con cara de felicidad.*): ¡Y a mí que ese fraile me cae bien!

Por último, queda ya solo por explicar el bloque más problemático, el del llamado cine de la Tercera Vía, pues a pesar de que sea el único que ha tratado la crítica en al menos dos ocasiones, a la cual agradecemos que nos iluminara invitándonos a analizar *Las pícaras* con la lupa de la historiografía cinematográfica, nuestra conclusión ha sido más bien encontrada. Una vez visionados los filmes de este subgrupo y sopesadas las posturas críticas de los expertos en el séptimo arte, hemos concluido que la introducción de esta etiqueta (*Tercera Vía*) no es operativa para nuestro análisis. ¿Por qué incluirla entonces si funcionalmente no sirve a los principios descriptivos empleados, si la adaptación de Chumy Chúmez, *La lozana-TV*, queda desde su configuración exenta de los elementos que podrían vincularla al susodicho subgénero? Principalmente, para desmontarla desde la propia teoría, dejando así constancia de su poca eficacia en nuestro estudio; para valorar críticamente en qué consiste esta Tercera Vía, tan confusa a veces en sus características y en la nómina de sus directores y películas; y para dar cuenta de

dos trabajos que pese a este desliz insignificante han sido provechosos en grado sumo por sus lecturas de la adaptación delicadiana en el yermo panorama bibliográfico.

Excepto María Cecilia Pavón, cuyo artículo enlaza implícitamente y por contaminación a *La lozana-TV* con el cine del destape, Isabel Castells Molina y Marcos Mendes hablan de la obra de Vicente Escrivá (y por extensión el episodio de Chumy Chúmez) como una «película mitad picante y mitad romántica que encajaba a la perfección en los medidos parámetros de cine de la “tercera vía”»³⁸⁶, «a transposição [...] integrante da “tercera vía” do cinema español»³⁸⁷.

¿Existe realmente tal encaje, tal integración? Acercándonos desde diversas perspectivas, la respuesta no puede ser otra que una negación, porque la Tercera Vía fue fruto de la búsqueda de un término medio, de un centro equilibrado «entre lo intelectual y lo comercial»³⁸⁸, «entre lo críptico y lo chabacano»³⁸⁹, «entre el cine llamado de “autor”, muchas veces de alcance minoritario, y el descaradamente comercial, sin ninguna exigencia artística»³⁹⁰. Es decir, pretendió

instaurar un modelo cinematográfico alternativo al cine de subgéneros y el cine metafórico que escapara de la zafiedad del primero, capaz de alejar de las salas a un público urbano y en alguna medida cada vez más culto, y que no cayera tampoco en la exquisitez minoritaria del segundo³⁹¹.

³⁸⁶ I. Castells Molina, «La versión cinematográfica...», *op. cit.*, p. 94.

³⁸⁷ M. Mendes, *Exilio e erotismo...*, *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁸ J. M^a. Caparrós Lera, *Historia crítica...*, *op. cit.*, p. 149.

³⁸⁹ F. Soria y J. González Requena, *La comedia...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

³⁹⁰ *Ibidem*, pp. 13-14.

³⁹¹ J. E. Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993. En la misma línea interpretativa se sitúa C. Torreiro: la Tercera Vía «pretendió alejarse por igual del cine comercial más ramplón y del más voluntariamente autoral y metafórico. Su interés no era otro que suministrar productos a una clase media urbana desasistida por el cine comercial, que disfrutaba ya entonces de un nivel de vida similar al europeo y que, muy poco después, habría de ser la base electoral de la UCD de Suárez. [...] Un cine moderadamente osado, que intentó explotar el sexo sin complejos, pero que no ocultó tampoco la adscripción ideológica propia de la derecha civilizada en cualquier democracia europea de entonces», «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», *op. cit.*, p. 350.

Y, desde un punto de vista formal, *La Lozana-TV* y *La Lozana-Escrivá* entroncan en realidad con el cine comercial, porque lo ramplón, la dejadez o la vulgaridad son las características que coronan a estas dos adaptaciones: no existe en ellas semilla alguna de lo críptico, de lo intelectual, y su alcance era más bien el de un público (de sala y de sofá) lo más amplio posible, con intereses en satisfacer su vena voyerista y no precisamente en el deleite estético. Creemos, pues, que ni Vicente Escrivá ni Chumy Chúmez estaban por la labor de rodar nuevos títulos con los que sumarse a la Tercera Vía; es más, la pretensión de ambos era la de afiliarse sin medias tintas al erótico cine carpetovetónico, y en el caso del primero, ¡vaya si lo consiguió! Con su adaptación de *La Lozana*, el director valenciano estamparía en la memoria audiovisual de los españoles a la italiana Maria Rosaria Omaggio, gracias al «notable éxito del *travelling* circular sobre su cuerpo desnudo», «otro de los grandes hitos del destape en el posfranquismo»³⁹².

Tampoco en los temas tratados se puede asociar la Tercera Vía con *Las pícaras*. Ideado por el productor José Luis Dibildos a mediados de los setenta, cuya visión empresarial halló sagazmente una demanda por cubrir en una España que atiborraba a los espectadores con comedias cada vez más subidas de tono o con filmes intelectuales con el que no todos los espectadores conectaban, este camino intermedio jugó sus cartas a contenidos vinculados con los problemas de a pie, del día a día: el aborto, las relaciones de pareja, el “nocivo” negocio de la pornografía, el proceso de modernización de España, la alienación de los nuevos modos de producción, etc. Ya agotada su colaboración con Pedro Lazaga, «Dibildos hizo una inflexión en su trayectoria, con la intención de ensayar nuevas variantes en la comedia»³⁹³ y de hacer, como él mismo dijo, un cine que conectase con la realidad «de nuestro tiempo, que

³⁹² J. Ponce, *El destape nacional...*, *op. cit.*, p. 44.

³⁹³ F. Soria y J. González Requena, *La comedia...*, *op. cit.*, pp. 13-14.

tuviese dignidad y calidad cinematográfica, y que recuperase al espectador español que había abandonado los cines»³⁹⁴. Para su meta, se apoyó en jóvenes valores:

José Luis Garci, como hábil co-guionista; el irregular Fernando Merino; Javier Aguirre, singular cineasta, riguroso experimentador del más difícil lenguaje filmico a quien no se le caen los anillos haciendo comedietas frívolas o infantiles; Antonio Drove, interesante director que no ha dado de sí todo lo que lleva dentro; Roberto Bodegas, a quien se deben, quizá, las obras más representativas de esta “tercera vía”: *Españolas en París*, *Vida conyugal sana* y *Los nuevos españoles*³⁹⁵.

Independientemente de que esta veta del celuloide merezca o no una revalorización estética³⁹⁶, lo reseñable en nuestro estudio es que sus temas se alejan del vaciado crítico-social que sufre *Las pícaras*. A lo sumo, hay en la Lozana chumeziana una entrañable sensibilidad por los moribundos de la peste, por el desolado entierro de su archienemiga Clarina y por los huérfanos, así como una edulcorada necesidad por formar una familia junto a Rampín, con hijos de por medio, pero nada que pueda vincularse a los temas que recorren la Tercera Vía, nada moderadamente osado o con algún atisbo de compromiso. Además, esta última apreciación “romántica”, ausente por completo en el texto delicadiano, como más adelante detallaremos, no es suficiente para incluir *La Lozana-TV* en la Tercera Vía, un cine que carece las más de las veces de ese matiz de novela

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 49.

³⁹⁵ F. Soria y J. González Requena, *La comedia...*, *op. cit.*, pp. 13-14. También, aunque dependiendo del crítico al que acudamos la nómina varía, se incluyen en este cine filmes como *Tocata y fuga de Lolita* (1974) y *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (1975) de Antonio Drove, *Clara es el precio* (1975) de Vicente Aranda, *Madrid, Costa Fleming* (1976) de José María Forqué, o *Asignatura pendiente* (1977) y *Solos en la madrugada* (1978) de José Luis Garci.

³⁹⁶ «La verdad, en suma, es que este cine jugó más con los tópicos denunciatorios y farisaicos entonces en boga que con un auténtico “compromiso” ideológico. Acaso porque el *engagement* era sólo económico. De ahí que esa “tercera vía” quedara como una vía muerta», J. M^a. Caparrós Lera, *Historia crítica...*, *op. cit.*, pp. 149-150.

rosa, codeándose más bien con dramas de finales amargos o comedias con una fuerte carga dramática.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

3. LA TÍA FINGIDA. SIEMPRE SE HA VENDIDO TINTAS, AUNQUE NO DE LA FINA

¿Hay más que hacer que incitar al tibio, provocar al casto, negarse al carnal, animar al cobarde, alentar al corto, refrenar al presumido, despertar al dormido, convidar al descuidado, escribir al ausente, alabar al necio, celebrar al discreto, acariciar al rico, desengañar al pobre, ser ángel en la calle, santa en la iglesia, hermosa en la ventana, honesta en la casa y demonio en la cama? Todas estas cosas, señora tía, me las sé yo de coro.

La tía fingida

Para la *La fingida-TV* se contó con la pluma del dramaturgo Juan José Alonso Millán y con el por aquel entonces incipiente director de cine Antonio del Real³⁹⁷. De entrada, y a tenor de las palabras del cineasta jienense, podría considerarse esta adaptación como un mini-filme incomprendido:

³⁹⁷ Antes de *La fingida-TV*, Antonio del Real rodó varios cortos —*Araña y cierra España* (1976), *Walterio y yo* (1977), *Tal vez mañana...* (1979), *Yo... con mi experiencia* (1979), *El acto* (1979) y *Ay qué ruina* (1979)— y dos largometrajes, *El poderoso influjo de la luna* (1981), en el que aparecía una de nuestras pícaras, Cristina Marsillach, y *Buscando a Perico* (1982), «una comedia de enredo, policiaca y suburbana», rodada en el barrio madrileño de San Blas, «una sátira social» en la que el director pretendió imitar una «locura de ritmos al estilo de Billy Wilder», y en la que, curiosamente, aparece como actor, además de Luis Escobar, que interpretaba al despreciable comerciante de *La hija-TV*, Teddy Bautista, el nefasto compositor de *Las pícaras*, «*Buscando a Perico*, una comedia policiaca de Antonio del Real», *El País* (14/03/1982) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1982/03/14/cultura/384908411_850215.html]. La trayectoria de Juan José Alonso Millán era muchísimo más dilatada, no solo en el teatro, mundillo en el que era sobradamente reconocido por sus comedias, sino también en el cine. De su puño y letra, surgió nada más y nada menos que *No desearás al vecino del quinto* (1970), «obra cumbre del landismo [...] y uno de los mayores éxitos del cine español (recaudó ciento quince millones de la época y aún hoy ocupa el cuarto lugar de las películas españolas más vistas de todos los tiempos, con cerca de cinco millones de espectadores)», J. M. Ponce, *El destape nacional...*, *op. cit.*, p. 22. Antes de *Las pícaras*, el dramaturgo trabajó en películas señeras del destape como *No desearás a la mujer del vecino* (1971), *Dormir y ligar: todo es empezar* (1974), *La delicia de los verdes años* (1976), *Historia de «S»* (1979), *La masajista vocacional* (1981), *La vendedora de ropa interior* (1982), *Le llamaban J. R.* (1982), etc.

En la época de la UCD, de 1977 a 1982, se hicieron las mejores películas y las mejores comedias. Fue en ese momento cuando el cine español llegó a funcionar verdaderamente, aunque algunos dijeran que ése no era el cine que había que hacer³⁹⁸.

Pueden parecer en principio descontextualizadas por el hecho de emplearlas en el análisis de un audiovisual televisivo, pero si aceptamos la vertiente de autor de *Las pícaras* y su acercamiento procedimental y estético al cinematógrafo, cobran total sentido. Dicho esto, no podemos estar más en desacuerdo con la afirmación de A. del Real, porque, desde un punto de vista estético, las producciones del destape, por lo general, quedan lejos de la calidad y maestría de otras comedias anteriores a este periodo, como buena muestra dio el cine de Luis García Berlanga o Marco Ferreri.

La adaptación se presentaba sin dificultades, porque, por un lado, era un texto narrado en tercera persona, y como tal se distanciaba de los vericuetos diegéticos de *Lozana-Delicado*, *La hija-Salas* o *Justina-Úbeda*. El hecho de no ser *stricto sensu* una novela picaresca facilitaba las cosas, pues, por ejemplo, una estructura epistolar hubiese complicado —o simplificado— demasiado la brevedad de metraje con el que se contaba. Y porque, por otro lado, director y guionista contaban con la suerte de poder adaptar una obra que por su reducida extensión propiciaba un feliz acomodo. *La tía fingida*, una novela cervantina de apenas quince páginas, poseía en principio la trama idónea para los apenas cincuenta y cinco minutos del episodio. Pero con todo, esta se les queda corta, y director y guionista tienen que jugar con una serie de mecanismos de amplificación con que asegurarse más minutos, con que engordar, en detrimento del resultado final, la trama.

³⁹⁸ Á. del Amo, *La comedia cinematográfica española* [Entrevista a Antonio del Real], Madrid, Alianza, 2009, p. 104.

Y es que, aunque por su duración no sea una película convencional, y aunque *La tía fingida* sea encasillada dentro las novelas ejemplares, se vieron obligados a «elongar su tiempo físico», puesto que a diferencia de las novelas, cuyo procedimiento inverso se basa en «la selección de elementos argumentales filmicamente significativos», los textos con menores magnitudes tienen que

llenar el vacío de sus espacios durativos [...] con tiempo filmicamente significativo. [Pues] mientras el adaptador opera sobre la novela selectivamente, el constreñimiento físico y temporal del cuento se anula en la estructura durativa del filme³⁹⁹.

Pese a esto, del texto se suprimen y se reducen parlamentos, acciones y digresiones, que nada hubiesen aportado a la adaptación y de las que con buen juicio se prescinde. Ejemplos de supresiones son la simbología de las «cortesanas ventaneras», que se le hurta al espectador con la intención de generar intriga alrededor de la «casta» Esperanza y su «íntegra» tía⁴⁰⁰; la facilidad compositiva de un «poeta de los que sobran en aquella

³⁹⁹ F. Castillo Martín, *De la narrativa breve al cine: técnicas de adaptación* [Tesis doctoral], Universidad de Málaga, 2013, p. 114 [Recurso en red: <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7376>]. Otra solución por la que ha optado el cine a la hora de trasladar un relato es aprovechar otros textos del mismo autor con el propósito de dotar de uniformidad la adaptación resultante. Impecables adaptaciones de este tipo son las dos del tándem José Luis Cuerda-Rafael Azcona: *La lengua de las mariposas* (1999), basada en la colección de relatos *¿Qué me quieres, amor?* de Manuel Rivas; o *Los girasoles ciegos* (2008), basada en la obra homónima de Alberto Méndez. Rara vez se da la posibilidad señalada por Patán, la de trasladar varios relatos al cine o la televisión, cuyos puntos en común sea lo temático y sin que por ello se tenga que acudir al mismo autor literario: «No es variante muy socorrida en el cine, pero se han dado ejemplos de ella. Recurriré a dos cintas de la HBO filmadas para la televisión: *Mujeres y hombres, historias de seducción* (1990) y *Mujeres y hombres: No hay reglas en el amor* (1991). Ambas son parte de un mismo proyecto y guardan aspectos similares: se componen de tres cuentos, los cuentos son de autores muy reconocidos y algunos de los directores no dejan de tener su lugar en el cine», F. Patán, «¿Le cuento cómo lo filmo?», en *El Cuento en red*, 12 (2005), p. 31 [Recurso en Red: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-240-3252efv.pdf].

⁴⁰⁰ Aunque con menor riqueza simbólica y descriptiva que en *La Lozana Andaluza* de Francisco Delicado, en *La tía fingida* se refleja también el ambiente prostibulario de las cortesanas. Estas adornaban sus balcones con un peculiar utillaje—«albahacas con tocas», paños, vestidos, etc.— con el que se comunicaba a los clientes su disposición y servicios. Las protagonistas de *La tía fingida* viven, precisamente, en una calle dedicada a tales menesteres, «en la cual, por ser de tan buen peaje, siempre se había vendido tinta, aunque no de la fina; que hay casas, así en Salamanca como en otras ciudades, que llevan de suelo vivir siempre en ellas mujeres cortesanas, y por otro nombre, trabajadoras o enamoradas», M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Madrid, RAE, 2013, p. 627. A diferencia de

ciudad»⁴⁰¹, al que se le ruega que componga el soneto y el romance que los dos estudiantes interpretarán a la joven acompañados por una tuna; el catálogo de la alcahueta Claudia, con el que se esgrimen los tópicos ligados a regiones y zonas concretas de España; y el final del relato, donde el autor, con el mismo espíritu de Salas Barbadillo, castiga a la tía Claudia a «cuatrocientos azotes y a estar en una escalera con una jaula y coraza en medio de la plaza», cerrando además su escrito con las entonces moralizantes advertencias a lectores y coetáneos: «y tal fin y paradero tuvo la señora Claudia de Astudillo y Quiñones, y tal le tengan todas cuantas su vida y proceder tuvieron»⁴⁰². La reducción pasa sobre todo por aligerarlos, por podar los diálogos de la distante sintaxis y del léxico áureos. En la conversación privada de tía y sobrina, por ejemplo, vital para comprender las pretensiones reales de doña Claudia y el combativo carácter de la joven Esperanza, esto se nos muestra palmario. Con apenas un minuto se bastan los adaptadores para despachar un jugoso diálogo de varias páginas, con las consecuencias que ello comportará en relación, como en breve veremos, con la configuración de los personajes.

Esa necesidad de prolongar el espacio reducido del texto literario se observa en los añadidos, desarrollos y transformaciones. El primero de ellos, muestra una lógica estética y compositiva que abre una brecha irreconciliable entre adaptación y obra de partida. Estos añadidos sientan las bases de una filmicidad atronadora, deslavazada y *kitsch*, con resortes cómicos ramplones, de grueso trazado⁴⁰³. Es verdad que la novela de *La tía fingida*, según el anónimo prólogo de la edición de 1832, goza de un «estilo

la adaptación de Antonio del Real, en *La Lozana andaluza* de Chumy Chúmez sí que se dedican algunos segundos a esbozar muy por encima el peculiar submundo de estas mujeres en la Roma del siglo XVI.

⁴⁰¹ M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 629.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 649.

⁴⁰³ Estos son, claramente, los tipos de añadidos de los habla Sánchez Noriega, es decir, aquellos «que marcan la presencia del autor filmico», *De la literatura al cine...*, *op. cit.*, p. 140.

chocarrero», con «frecuentes alusiones y frases no muy limpias»⁴⁰⁴, pero aun así la adaptación se distancia sobremanera de su homónima desde el comienzo.

A todas luces, estos añadidos persiguen un fin similar, el de remarcar el tono libertino y lúdico del episodio:

- 1) Las pillerías de los estudiantes Miguel y Juan. Como si de unas viñetas de *Zipi y Zape* se tratase, los dos mancebos, uno rubio y otro moreno, gamberrean de un lado para otro como dos adolescentes. Efectivamente, el texto describe a dos pendencieros «más amigos del baldeo y rodancho que de Bártulo y Baldo»⁴⁰⁵, tan prontos a una emboscada como a la afición de las «ventaneras»⁴⁰⁶, poco amigos del estudio, tunos, camaradas y arruinadores de doncellas. Pero la adaptación los infantiliza, empujándolos a aññadas travesuras inverosímiles. Ambos, al comienzo del episodio, se proponen un reto: aquel que haga la broma mal cruel, podrá arrogarse el cortejo de una dama que persiguen, mientras el otro, el que pierda, deberá entretener a su dueña. El pulso se traduce en carreras por los pasillos de la universidad de Salamanca, empujando profesores y desparramando libros por el suelo, y en una alocada persecución por la plaza del pueblo que nos recuerda a Benny Hill, destrozando y arrollando como un huracán todo a su paso (*fol.* 88): tenderetes, cajas, barriles, vendedoras, pedigüenos, transeúnte, prensados de paja, carretas de harina, etc.
- 2) La honesta y bella Rosalina y su dueña Estulticia. Es precisamente esta Rosalina la joven que querían cortejar y la razón del reto. En un giro ridículo, se nos

⁴⁰⁴ M. de Cervantes, *Novelas ejemplares, compuestas por Miguel Cervantes Saavedra*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Comp., 1832, t. V, pp. 253-254.

⁴⁰⁵ M. de Cervantes, «La tía...», *op. cit.*, p. 625. Es decir, más amigos del florete y el broquel, de las bullas, que de los libros de texto.

⁴⁰⁶ Cuando se enteran de la llegada de las foráneas, «codician dar cima a aquella aventura», pues ambos son los más versados «deshollinadores de cuantas ventanas tenían albahacas con tocas», M. de Cervantes, «La tía...», *op. cit.*, p. 627.

descubre a una Rosalina casquivana y materialista, que juega con la inocencia romántica de los estudiantes para verse y tener relaciones con don Félix; y a una Estulticia que las «mata callando», pues desdice su nombre al mostrarse «recatadamente libidinosa», pegajosa y carnal con uno de los estudiantes que acabará quitándosela de encima a empujones (fot. 89).

- 3) Remedo de elementos. Esta veta posmodernista se observa en la vestimenta anacrónica de algunos personajes. Un trampantojo parchado, como ya señalamos en otro punto, es por ejemplo Esperanza. Choca la pretensión de configurar una *femme fatale*, afilada y distante, cuya aparición es acompañada por un fondo musical disonante con casposos toques de thriller, con una figura *collage* que el espectador vincula inmediatamente con otros elementos de la cultura popular, como la princesa Leia de *La guerra de las galaxias* (fot. 90).
- 4) Tics de la comedia comercial hispánica. Ya hemos señalado algunos, pero volvamos a insistir en la dinámica del destape, el desenfreno sexual y otros componentes afines. La particularidad de *La tía fingida* reside en que el peso de los desnudos y el desenfreno recae sobre todo en los personajes secundarios. Esto quizás se deba a una estrategia compositiva, ya que la historia consigue así desvincular a la joven Esperanza y la señora Claudia de la babosería de los demás personajes, permitiendo así preservar durante más tiempo el misterio que envuelve a ambas. En la adaptación el enigma se acentúa, sobre todo porque antes de llegar al lugar tía y sobrina, en Salamanca pulula una leyenda que rodea el palacete al que se mudan. Este ha estado cerrado a cal y canto tras quedar viuda una dama principal de la forma más traicionera. Sometido a la «tiranía de su ardiente esposa», el marido murió a causa de un amor «no flemático y etéreo, sino apasionado y carnal». «Después de la ceremonia nupcial, fueron siete noches

y siete días sin salir del dormitorio», les relata don Félix a los dos estudiantes, sentando así las bases de un lugar destinado a lo sicalíptico. Otros rasgos reconocibles son el peculiar tartaleo del asustadizo paje de don Félix, que trastabilla palabras y frases imitando a Antonio Ozores; los bufos tropiezos de doña Estulticia «Rottenmeier» al salir danzando del encuadre en busca de Rosalina; los ademanes afeminados y la voz atiplada del paje Ginés, que en ocasiones aparece con una simbólica enorme pluma en el sombrero⁴⁰⁷; los golpes y traspies, como el del “bandurriazo” que recibe Ginés en la cabeza, quedándole el instrumento de alzacuello, al asomarse al bacón con la intención de deleitarse con los apuestos mozos (*fol. 91*); los gestos y vocablos obscenos⁴⁰⁸; o el lío en el aposento de Esperanza, donde los corchetes pillan *in fraganti* a hombres

⁴⁰⁷ En texto cervantino no hay atisbo alguno de homosexualidad. A lo que se ha procedido en *La fingida-TV* es a transformar al «escudero de los del tiempo de Fernán González, [...] enfermo de vaguidos» en el tipo cinematográfico del “amanerado”, “mariquita”, “marica” o “maricón”. En ellos, «como en las gruesas caracterizaciones del sainete», importaba sobre todo «el tic, un gesto, un ademán», una eficacia cómica que dependía «de la repetición del repertorio de efectos que cada actor puede ofrecer», Á. del Amo, *La comedia...*, *op. cit.*, p. 39. Aunque presentándola como una especie de anomalía humorística, esperpéntica, fue curiosamente la comedia sexy la que introdujo la homosexualidad en la pantalla grande. El ejemplo más paradigmático es *No desearás al vecino del quinto* (1970) de Ramón Fernández. «According to Mariano Ozores and Alonso Millán, the homosexuality that Spanish comedy (landismo) “explored” pushed censorship to its limits by introducing the character of the “maricón” for the first time in the history of Spanish cinema [...] Despite the claim that those films pushed the limits, they stayed within the bounds of cheap humor and predictable, traditional endings. A potentially charged theme therefore stayed within the limits of conventionality», T. Pavlović, *Despotic Bodies...*, *op. cit.*, p. 85. En la pantalla pequeña, en cambio, el asunto como tal fue tratado de forma distinta. Como apunta M. Palacio, «la homosexualidad masculina debió ser el tema con mayores dificultades entre todos aquellos que no pertenecían al terreno de lo absolutamente vedado [...]. Es difícil valorar si se debió a la homofobia potenciada por el franquismo, a algún motivo colindante con el imaginario colectivo de los españoles, o fue la respuesta de la moral más conservadora ante el activismo gay de aquellos años». Lo cierto es que tardó en ser abordado: en el programa *La clave* se tuvo que esperar a julio de 1983 para realizar al fin un programa que discutiese la homosexualidad abiertamente, y «se cuenta que Armand de Fluviá fue la primera persona en “salir del armario” ante las cámaras de televisión (*De bat a bat*, del circuito regional de TVE en Cataluña, en junio de 1978)», *La televisión...*, *op. cit.*, pp. 252-253 y 255.

⁴⁰⁸ Algunos de los más ofensivos y burdos están relacionados con el sexo o la homosexualidad del paje Ginés. Hoy día, seguramente, serían censurados, autocensurados o criticados por el *establishment* de lo políticamente correcto. Sirva el siguiente ejemplo:

MIGUEL: (*Dirigiéndose a Ginés y en complicidad con Juan.*) Oye, ¿tú eres distinto, no?

GINÉS: (*Con voz y ademanes afeminados.*) ¿En qué me lo has notado?

(*Miguel y Juan se marchan dejándolo solo; por el camino lo imitan groseramente.*)

JUAN: (*Entre risas.*) ¡Este es un bujarrón!

travestidos, doncellas semidesnudas, señoras gritando y «mariquitas» en pijama, un embrollo entre aquel de la venta que describió Cervantes en la primera parte de *El Quijote* y una refriega de vecinos en *Aquí no hay quien viva* (2003).



fot. 88



fot. 89



fot. 90

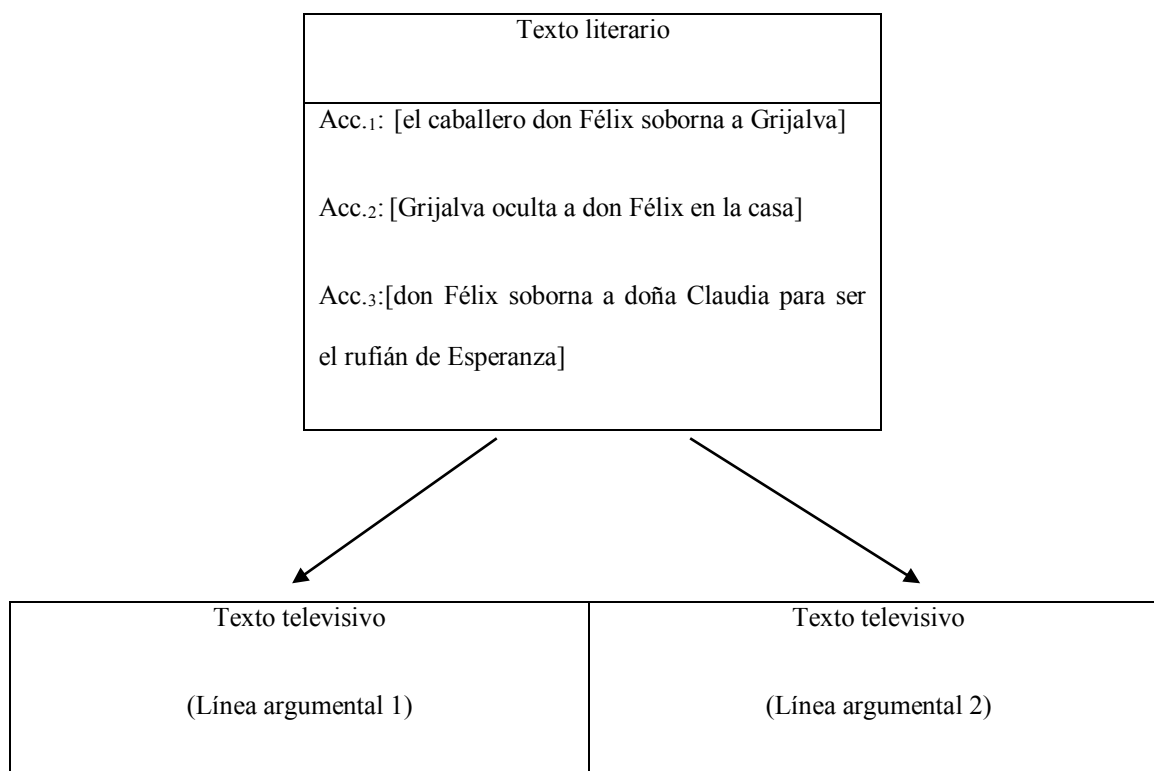


fot. 91

Habría que matizar que a veces estos añadidos devienen en funcionales y no meramente estéticos, bien para reforzar la identidad velada de Esperanza y la tía fingida, bien para articular secuencialmente determinados acontecimientos. Algunos ya han sido señalados, como el del misterio de la casa encantada, aunque, no obstante, haya que seguir entendiéndolos como irónicos y distantes, pues para nada albergan de por sí la capacidad de generar tensión, ni mucho menos aún miedo.

Más interesante son los que poseen una funcionalidad distinta a la del texto literario, los cuales podemos ligar además con las transformaciones y desarrollos.

Si aceptamos que el cuento tiene la capacidad de informar de una acción o secuencia X con apenas pocas líneas y que estas bastan a un director y a un guionista «astutos para trazar varios minutos de narrativa cinematográfica»⁴⁰⁹, *La tía fingida* cumple con este requisito. Dicho de otro modo, si, «incluso con su escasa largura, el cuento aporta elementos que pueden ser extendidos en el libreto»⁴¹⁰, Antonio del Real y Alonso Millán los aprovechan para estirar los huecos implícitos del texto y construir desde un mismo arco de acción dos líneas argumentales diferentes, aunque ciertamente parecidas. Este es el caso de las siguientes acciones:



⁴⁰⁹ F. Patán, «¿Le cuento cómo lo filmo?», *op. cit.*, p. 29.

⁴¹⁰ *Ibidem.*

Acc.4: [los estudiantes manipulan a Ginés]	Acc.7: [don Félix intenta sobornar a Grijalva para mediar por sus amores]
Acc.5: [Ginés les lanza una llave para entrar en el palacete]	Acc.8: [Grijalva se compadece de don Félix y lo oculta en la casa]
Acc.6: [los estudiantes se solazan con las criadas]	Acc.9: [don Félix consigue el amor de Esperanza]

La adaptación se vale de este mecanismo para duplicarse y para transformar y separar dos esferas, que aún entrecruzándose, quedan bien definidas. La función de la homosexualidad del criado Ginés, un simple paje sin apenas trascendencia ni capacidad estratégica en la narración literaria, cobra así no solo un sentido cómico, sino también de vaso comunicante. Su peso va *in crescendo* y gracias a él la *línea argumental 1*, independientemente de que la consideremos un agregado o un desarrollo, queda soldada sin fisuras a la diégesis.

Ginés, que neciamente cree que los dos estudiantes, Miguel y Juan, han quedado rendidos de amor por su hermosura, será utilizado por los dos guayabos con la pretensión de introducirse en el palacete. Una vez conseguido el objetivo de ambos, retozar con las criadas, Ginés se verá envuelto en nuevas mofas y descalabros, que nada aportan desde un punto de vista narratológico. Su última función será la de desmontar, tal vez por resentimiento, pues solo ha conseguido ser farolillo y gancho de las demás relaciones sexuales, la *Acc. 9* de la *línea argumental 2*, advirtiéndole ingenuamente a doña Claudia que la joven Esperanza está dando al traste con el convento: «un desaprensivo la está violando».

La reconfiguración de los protagonistas es importante para entender el sentido de la *línea argumental 2*. Don Félix, los dos mancebos, Esperanza y sobre todo Grijalva, el

personaje más atractivo de la adaptación, se apartan sustancialmente del texto literario, alimentándose entre sí, desconfigurándose, reinventándose.

Dado que en la adaptación es don Félix el enamorado y los dos estudiantes los pendencieros, era lógico que estos cruzaran sus caracteres y acciones, puesto que será el caballero el que termine casándose con Esperanza. La distribución, inversión y anulación de sus rasgos y acciones se producen de la siguiente manera:

Personajes literarios	Acciones y rasgos del personaje		Personajes televisivos	
Don Félix	{ taimado sobornador, valiente, donjuanesco y alcahuete	⇒	{ ingenuo sobornador, cobarde, ridículo don Juan, enamorado y casamiento improvisado con Esperanza	Don Félix
Estudiante 1	{ pendenciero, valiente, enamorado y casamiento improvisado con Esperanza	⇒	{ infantiles pendencieros, carnales y valientes	Miguel y Juan
Estudiante 2	{ pendenciero y valiente	⇒		

Curiosamente, en el texto literario quedan innominados los dos estudiantes, a pesar de que uno de ellos, perfilándose como personaje autónomo, acabe protagonizando el improvisado casamiento con la joven Esperanza. Tras haberla rescatado de los corchetes, «y queriendo el que la hubo quitado a la justicia gozarla aquella noche»⁴¹¹, tienen entre ellos una tensa disputa que impide la violación, pero que termina apaciguándose al prometerle el violador, por amor, sentimiento al que incomprensiblemente corresponde Esperanza con gusto, jurar los votos del matrimonio,

⁴¹¹ M. de Cervantes, «La tía...», *op. cit.*, p. 647.

llevándosela este a su pueblo a marchas forzadas y presentándosela a su padre para que, con su visto bueno, officie el feliz enlace.

Miguel y Juan, que por formar en la adaptación un bloque sin fisuras podrían haber quedado también innominados, pues tanto monta, monta tanto, se desentienden en la adaptación de Esperanza. En esta, la misión de ambos tiene menor alcance. Ellos desean solo satisfacer sus ganas de solazarse, y aunque también ayuden a salvar a la muchacha de los grilletos de la ronda, se conforman con las criadas, más desmelenadas, más abiertas al goce sexual, con las que acabarán en un pajar montándose otra nueva orgía, mientras un grupo de tunos voyeristas acompañarán con música sus risas y jadeos.

Estos residuos de acciones y caracteres serán fagocitados por el don Félix televisivo, que a su vez, en una lógica más afín a esta otra entidad, erradicará cualquier turbia esquirla de su fuente literaria. Este nuevo don Félix es maleable, cándido, arrebatadamente enamorado y bonachón, rasgos que quedan en las antípodas de su homónimo cervantino, un lobo rico y clasista disfrazado de piel de cordero, que, tras marear la perdiz con un amor supuestamente sincero, muestra su verdadera faz ante doña Claudia y Esperanza, con total tranquilidad y dejando claro aquello que persigue:

quisiera yo ser el primero que esquilmará este majuelo o vendimiara esta viña, aunque se añadieran a esta cadena unos grillos de oro y unas esposas de diamantes. Y pues estoy tan al cabo de esta verdad y le tengo tan buena prenda, ya que no se estima la que doy, ni las que tiene mi persona, úsese de mejor término conmigo, que será justo, con protestación y juramento, que por mí nadie sabrá en el mundo el rompimiento de esta muralla, sino que yo mismo seré el pregonero de su entereza y bondad⁴¹².

⁴¹² *Ibidem*, p. 645.

La pobre Esperanza de la novela, que aún no ha logrado escapar de doña Claudia, observa perpleja las intenciones del interesado, frío y despótico jayán, similar en avaricia y alcahuetería a la «reverenda matrona»: «buena pro le haga; suya es la joya, y a pesar de maliciosos y de ruines en uno son; yo los junto y los bendigo»⁴¹³.

Al don Félix catódico se le anula el lado rufianesco que se desprende de la *Acc. 3* del texto literario, apartándosele así de otros personajes de *Las pícaras*, como el sórdido Montúfar, el añoso comerciante Pascual de *La hija-TV* o el simpático Rampín de *La Lozana andaluza*. Ridiculizado hasta la saciedad, este «pardillo de Salamanca», «tan rico como tonto», se enamora de Esperanza perdidamente. «¡Vaya si te ha dado fuerte!», exclama la criada Grijalva, tras empezar a otorgarle crédito a sus afectados ademanes y descolladas manifestaciones de amor. De ahí que en la adaptación, asuma la acción del Estudiante 1: será el rimbombante don Félix de Bermejo y Quiñones de Pavo Real, apellidos ausentes en el texto literario, el que protagonice una historia de amor correspondido y una unión marital de urgencias bendecida por un padre convaleciente de gota que aceptará resignado el empecinamiento de su heredero: «Me lo temía. Este hijo mío siempre fue un bobalicón».

¿Qué relación se establece entre don Félix y la criada Grijalva? ¿Por qué lo que es un soborno tal cual en el texto literario (*Acc. 1 y 2*) se queda solo en una suerte de soborno *light* en la *línea argumental 2 (Acc. 7)*? ¿Qué fuerza y profundidad compositiva adquiere Grijalva en la adaptación para compadecerse de don Félix y permitir luego, desde un lado mucho más humano, que el enamorado caballero descubra la verdad de doña Claudia (*Acc. 8*)? En el texto literario, la criada Grijalva tiene poco peso narrativo. Su función es solo la de prestarse a las intenciones de don Félix, dejándose sobornar con pasmosa facilidad por el truhán, que se basta con agasajarla con «un manto de cinco

⁴¹³ *Ibidem*.

púas» para que la criada le abra las puertas de la casa y le relate a pies juntillas la verdad de sus amas, a saber, que

su señora doña Esperanza [...] estaba de tres mercados, o por mejor decir, de tres ventas; añadiendo el cuánto, el con quién, y adónde, con otras mil circunstancias, con que quedó don Félix [...] satisfecho de todo cuanto quería saber⁴¹⁴.

Alonso Millán y Antonio del Real, en cambio, confeccionan una Grijalva con más aristas, más redonda, una criada transformada en gerifalte que, además de comprensiva y casquivana, será capaz de reconducir a los demás a su antojo con la meta de engrosar su faltriquera⁴¹⁵. Para ello, Grijalva se apropia, como si fuese una vampiresa, de la personalidad inconformista de Esperanza, que pese a su extremada juventud saca valor suficiente para enfrentarse a la abusiva doña Claudia:

no me dejaré más martirizar de su mano, por toda la ganancia que se me pueda ofrecer y seguir. Tres flores he dado y tantas vuesa merced ha vendido, y tres veces he pasado insufrible martirio. [...] Por el siglo de la madre que no conocí, que no lo tengo más de consentir. Deje, señora tía, ya de rebuscar mi viña, que a veces es más sabroso el rebusco que el esquilmo principal; y si todavía está determinada que mi jardín se venda cuarta vez por entero, intacto y jamás tocado, busque otro modo más suave de cerradura para su postigo, porque la del sirgo y ahuja, no hay que pensar que más llegue a mis carnes⁴¹⁶.

⁴¹⁴ *Ibidem*, 636.

⁴¹⁵ La diferencia con la criada del texto literario es notoria. La siguiente equivocación semántica demuestra que la personalidad de este personaje en la novela se sustenta en otra dinámica, Grijalva es el contrapunto cómico del terrible drama en el que está inmersa Esperanza: «—No deis más voces, señora, que habéis de venir sin duda, y con vos esta señora, colegial trilingüe en el disfrute de su heredad. —Que me maten —dijo la Grijalva—, si el señor Corregidor no lo ha oído todo, que aquello de las tres pringues por lo de Esperanza lo ha dicho», *Ibidem*, pp. 646-647.

⁴¹⁶ *Ibidem*, pp. 641-642. No obstante, parece que al final acaba resignándose a la voluntad de doña Claudia, pues solo la experiencia de esta puede sacarle rédito al negocio del «sirgo y la ahuja»: «Váyase a dormir, señora, por su vida, y piense en esto, y mañana habrá de tomar la resolución que mejor le

Despojada de su voluntad más combativa —con solo un ineficaz gesto de desacuerdo se enfrenta a los intereses de la añeja alcahueta—, la Esperanza televisiva queda reducida a una nadería, a una damisela objeto con el único fin de que el personaje más risible del episodio la salve de su situación. A don Félix, le basta un bigote postizo y una afectada puesta en escena en el aposento de la mojigata para que esta se ofrezca a complacerlo, a enmendar su camino de virgos remendados y a prometerle su amor, su mano, su cuerpo⁴¹⁷.

Esta más nutrida Grijalva es, en principio, una mujer sujeto. La *Acc.7* queda meramente en un intento de soborno, pues la perspicaz criada lo invierte en su beneficio, esquilmando a un don Félix que piensa ingenuamente que por regalarle joyas va a conseguir sin más sus pretensiones. Grijalva intermediará por él solo a medias, ya que no le desvelará el secreto negocio de sus dueñas, como sí ocurría en el texto literario (*Acc.1*), y se servirá de la pasión desbordada de don Félix para, por un lado, ser ella, curiosamente, la que intente acostarse con él, insinuándose una y otra vez aunque el desnortado tortolito no sepa pillar sus lujuriosas indirectas⁴¹⁸, y, por otro, chantajear a doña Claudia. Solo accederá a sacar a don Félix de su atolladero por una motivación empática y no materialista. La decisión la toma Grijalva cuando el mentecato caballero

pareciere; pues al cabo, al cabo habré de seguir sus consejos, pues la tengo por madre y más que madre», *Ibidem*, pp. 642-643.

⁴¹⁷ Otra de las características de la comedia sexy era la facilidad con que los hombres se llevaban al huerto a las jovencitas, independientemente de que el halo de estos fuese de todo menos atractivo. El imán del *salido* estaba aderezado de torpeza, de testas con alopecia, de cuerpos velludos, achatados y regordetes, una atracción claramente inverosímil y solo maquinada en la fantasía de un país machista y acomplejado, que abarrotaba las salas identificándose con aquellos simpáticos actores *made in Spain*. Emilio Gutiérrez Caba, el intérprete de don Félix, no posee en principio el físico deslavazado de otros grandes actores de nuestra cinematografía: Fernando Esteso, Alfredo Landa o José Luis López Vázquez. Sin ser un *latin lover*, el vallisoletano es un hombre apuesto, de sincera presencia. Sin embargo, y como ya hemos señalado, sus acciones y aspavientos entroncan con la línea interpretativa de estos, y como no podía ser de otro modo, Lola Forner cae rendida en sus brazos, sin que parezca importarles un ápice su postizo bigote viril, su empalagosa dicción, su cobardía o su poco erótico salto del tigre.

⁴¹⁸ FÉLIX: (*Como si estuviese recitando.*) ¿Cómo pagarte, generosa Grijalva?

GRIJALVA: (*Refregándose contra don Félix como una gata en celo.*) No os preocupéis, ya os daré yo alguna pista.

haga el ademán de atravesarse el corazón con su espada para acabar así con el dolor terrible de su desamor: doña Claudia le ha afirmado que el único deseo de su sobrina (y familiares) es recluírse en un convento. El arrojo suicida, otra falsa apostura de tantas, es refrenado por Grijalva, que por paternalismo, por humanidad, por entender que ya no le podrá sacar más alhajas o por quitarse de una vez por todas a la pejuguera de encima, le ofrece la solución a sus problemas. La criada le propone que se oculte bajo la cama del aposento de Esperanza, gracias a lo cual descubrirá por sí mismo quiénes son realmente tía y sobrina, conduciendo luego a buen puerto su amor con esta última.

En suma, los hilos de la engañifa los maneja a su antojo este fabuloso personaje, mutación potenciada de su semilla literaria, hasta el punto de rivalizarle el puesto a la que por su experiencia en años, doña Claudia, la oficial celestina, debía de haber detentado el trono y haber controlado con sencillez a los súbditos de su plantilla. Grijalva, una criada que poco pintaba en la novela ejemplar, sale rana, invirtiendo la estructura de poder tras un *tour de force* que supera victoriosa, pues si bien doña Claudia es la tía fingida, ella es, como afirma sin arredrarse, «la dueña más fingida todavía». La composición del encuadre vigoriza esta idea notablemente, situando frente a frente a Claudia y Grijalva, a ama y dueña, a maestra y alumna avispada (*fots. 92-93*):



fot. 92

fot. 93

La transformación de la criada, en cuyo seno se trasladan acciones y caracteres de otros personajes, les permite a los adaptadores crear un ser mucho más rico. Ahora bien, ¿consigue escabullirse Grijalva del mecanismo estético cohesionador que nivela todos los episodios de *Las pícaras*? ¿Es realmente una mujer sujeto capaz de romper la camisa de fuerza que empequeñece y aplana a las féminas del destape? ¿Se alinean los adaptadores de *La tía fingida* con el proceder comprensivo de su colega Angelino Fons, director del episodio *La hija-TV*? ¿Existe una escisión compositiva entre el esquematismo psicológico y de monigote de los personajes principales y este supuestamente secundario? No podemos dar por sentado que Grijalva se haya librado de ser una más entre un puñado de pícaras erotizadas. Pese a su mayor capacidad y redondez —era relativamente fácil destacar entre tanta simplificación—, Grijalva es presa de sus impulsos sexuales. Su raciocinio calculador, aquel con el que engaña una y otra a don Félix y con el que teje un plan con que pararle los pies a doña Claudia, es insuficiente para refrenar su desatada libido. Esto nos resulta contradictorio, porque si, por un lado, es la mano adulta que dirige a su antojo lo que sucede a su alrededor; por otro, es objeto pasivo de una suerte de ninfomanía latente que florece siempre que aparece un mancebo, igualándose a las otras criadas en sus ñoñerías, grititos y saltitos de quinceañeras. Puede contraargumentarse que mi posición posee cierto tufo moralista, puesto que lo que demuestra Grijalva con su comportamiento sicalíptico es una personalidad abierta, un ancho abanico de contradictorios o complementarios matices. Aceptando que así sea, lo que no se puede negar es su filiación con las demás pícaras catódicas, cuya función, recordemos, era erotizarlas, reduciéndolas a una estética servil a las pupilas y fantasías del espectador masculino. Dicho de otro modo, Grijalva podría haber sido interpretada como un personaje redondo y plenamente libre si el contexto histórico en el que se configura y del que se alimenta no hubiese existido. Pero tal



hipótesis no se da en el marco de producción de *Las pícaras*, lo que impide que la Grijalva para la pantalla sea plenamente autónoma a la hora de conducir su sexualidad de la manera que ella hubiese querido o al menos de la forma más lógica y coherente a la senda argumental por la que estaba transitando. Como producto de la comedia sexy termina por ser deglutida por el sello comportamental de las epidérmicas secundarias del destape: los motivos de sus picantes acciones no son narrativos ni de profundización en el personaje, sino estéticos, sociológicos y políticos. De forma que si Grijalva detenta algunas veces más poder que cualquier otro personaje, incluidos los masculinos, trocando su poquedad en la novela por una posición en la que se codea y supera en importancia a los protagonistas —doña Claudia, Esperanza, don Félix o los estudiantes—; su solidez se derrite en otras ocasiones con una facilidad insultante. Y es que no nos desengañemos: en *Las pícaras*, por desgracia, siempre se ha vendido tintas, pero no de la fina⁴¹⁹.

⁴¹⁹ Primigeniamente, en el texto cervantino, esta metáfora es utilizada «para dar a entender que en aquella casa [la de la tía fingida y su postiza sobrina Esperanza] siempre habían vivido mujeres venales, de mala vida, y no de las más finas», M. de Cervantes, *Novelas ejemplares...*, *op. cit.*, pp. 255-256.

3.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ⁴²⁰
<p>(1) Por los pasillos de la Universidad de Salamanca. Dos estudiantes, Miguel y Juan⁴²¹, discuten sobre a quién pretende Rosalina, a cuál de ellos les manda sus insinuantes gestos y mensajes. «El que llegue primero con ella», dice uno, con la intención de salir corriendo. «No, llegaríamos tan extenuados que ni fuerzas tuviéramos para la pasión, quedaríamos rendido tal marido cincuentón», repone el otro. Acuerdan jugársela «a quien gane la broma más cruel». El ganador se quedará con Rosalina; el perdedor tendrá que entretener a su dueña, Estulticia. Salen corriendo y les tiran los libros a profesores y alumnos.</p>	<p>Ø</p>
<p>(2) En la plaza de la ciudad de Salamanca. Gamberrean entre risas y amistosos copones, destrozando todo lo que se encuentran a su paso: hacen caer a un hombre de unas escaleras, saltan sobre los puestos de viandas y artesanías del mercado, empujan a los transeúntes, etc. Miguel intenta timar a un mendigo ciego, arrebatándole las monedas que le lanzan. Pero el ciego, que de tal tenía poco, le reclama la moneda. Juan, agarrándola por los pies, tira a un pozo a una gruesa señora que sacaba de él agua. Los afectados por sus gamberradas los persiguen por la plaza, lanzándoles todo género de cosas. Miguel y Juan huyen en una carreta cargada de harina.</p>	<p>Ø</p>
<p>(3) Sacudiéndose y entre risas, se bajan en una callejuela. Juan proclama la victoria de su amigo.</p>	<p>Ø</p>
<p>(4) En un merendero. Estulticia, vestida de riguroso luto, recita con tono afectado unos endecasílabos. Rosalina muestra signos de aburrimiento. Los dos estudiantes llaman la atención de Rosalina. A partir de aquí, el montaje va alternando estas dos secuencias: Juan entreteniendo a doña Estulticia y Miguel intentando enamorar a Rosalina. Estulticia repite una y otra vez el mismo verso: «Amor es voluntad dulce y sabrosa». Juan saca un pergamino y recita la continuación de ese verso: «En él todo comienza y</p>	<p>Ø</p>

⁴²⁰ M. de Cervantes, «*Novelas ejemplares...*, *op. cit.*, pp. 625-649.

⁴²¹ En la novela, estos dos personajes quedan innominados. Y son presentados con esta escueta descripción (común en la novela cortesana y en las novelas ejemplares): «dos estudiantes mancebos y manchegos, más amigos del baldeo y rodancho que Bártulo y Baldo», *Ibidem*, p. 626. Aunque parca en detalles, el lector irá obteniendo más información de estos dos personajes conforme avanza el relato.

<p>permanece / de este mundo y del otro la gran traza / de sus alas amor todo lo abraza»⁴²². La dueña, coqueteando, le alaba su dicción. Con ingenuidad (o pretendiéndola), le pregunta si es él el autor de lo que recita. Juan se los atribuye y la incluye a ella como autora. Estulticia, ridículamente melosa, se acerca a él: «Nunca encontré un joven con tan buenos modales y que gozara de la poesía como vos». Para evitar el toqueteo, Juan le golpea la mano. Estulticia se apresura a exclamar: «¡Sabed que soy virgen!».</p> <p>Miguel intenta seducir a Rosalina con tópicos del amor cortés y del petrarquismo: ademanes caballerescos y descripciones rimbombantes. Rosalina, más pendiente de un tercero que de las pretensiones de Miguel, se limita a decirle que la introduzca en el bosque: «¡No, no, no; más para allá!». Al rato, aparece don Félix, cuyo padre, según exclama Rosalina, es «¡el hombre más rico de Salamanca!». Miguel, que ha entendido lo que sucede, pues él no era más que un anzuelo con el que despistar a Estulticia y acercarse a don Félix, agrega con ironía: «Y vos no sois una sentimental, por lo que veo». Félix y Rosalina se besan. El farolillo de Miguel, más pragmático ahora, le pide a su enemigo en amores algo «del botín». «¡Qué mancebo más pesado!», exclama Rosalina. A lo que suma Félix: «Lo más que podéis hacer es mirar y aprender». Miguel, con el honor herido, le dice que él aprende en la universidad. Félix exclama: «¡Buah, la universidad!».</p> <p>Miguel rescata a Juan de su embarazosa situación y delata a Rosalina. Doña Estulticia, histriónica y ejecutando un absurdo movimiento de danza, corre al encuentro de la joven, tropezándose, al grito de «¡Ese vil seductor!».</p>	
<p>(5) En la calle, frente a una casa noble. Encaramados a la reja de una ventana tapiada con esparto, Miguel y Juan intentan vislumbrar quiénes son los habitantes de aquella casa cerrada a cal y canto. Gritan <i>¡fuego!</i>, pero nadie parece hacerles caso.</p> <p>Don Félix les llama la atención. Miguel le echa en cara que le haya levantado a Rosalina. «En el arte de la conquista todo es válido», le responde ufano, sobrado y arrogante don Félix. Don Félix los invita a una taberna a tomar «una fruta de Aragón y un buen vino de Cariñena», con la intención de contarles la leyenda de la misteriosa casa señorial⁴²³.</p> <p>(6) En una taberna. Félix narra la leyenda de la casa</p>	<p>pp. 625-626 Transformación</p> <p>Ø</p> <p>Ø</p> <p>Ø</p>

⁴²² Estos versos (537-544) son parte de una Octava Rima CXXXV de J. Boscán, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 392.

⁴²³ La novela comienza *in medias res* con esta escena. En la adaptación, la casa está vacía, pero en el texto literario la situación es muy distinta. Los dos estudiantes se extrañan de que en una casa prostibularia nadie anuncie la «carne en venta». Un «oficial vecino», cuya entidad es asumida en la adaptación por don Félix, les informa de que «habrá ocho días que vive en esta casa una señora forastera, medio beata y de mucha autoridad. Tiene consigo una doncella de extremado parecer y brío, que dicen ser su sobrina. Sale con un escudero y dos dueñas, y según he juzgado es gente honrada y de gran recogimiento. [...] lo que sé es que la moza es hermosa y honesta, y que el fausto y la autoridad de la tía no es de gente pobre», M. de Cervantes, *Novelas ejemplares...*, *op. cit.*, p. 626.

<p>vacía: una joven enviudó al morir su marido de un «amor no flemático y etéreo, sino apasionado y carnal». Tras la ceremonia nupcial, la joven ninfómana sometió a su consorte a la «tiranía de su ardiente deseo», «fueron siete noches y siete días sin salir del dormitorio». Después de aquel funesto desenlace, que el estudiante Juan añora por lo inusitado, la viuda se recluyó en el convento de las Clarisas Reales. Los jóvenes estudiantes tildan la historia de vulgar, de poco reseñable.</p>	
<p>(7) En la calle. En una carreta repleta de bártulos, llegan a la casa señorial Claudia, Esperanza y el séquito de criados⁴²⁴.</p>	<p>p. 625 Visualización</p>
<p>(8) En la taberna. El criado de don Félix, cuyo miedo le hace tartamudear, le avisa de la llegada de la comitiva a la casa encantada.</p>	<p>Ø</p>
<p>(9) En el interior y en el exterior de la casa de don Félix, situada frente a la casa señorial. Asomado a la ventana, don Félix y Esperanza intercambian gestos insinuantes. Don Félix le lanza una rosa roja; la joven la recoge, la huele y, tras lanzarle una afilada mirada, la tira con desprecio por su espalda, como si fuese un ramo de novia.</p>	<p>Ø</p>
<p>(10) Miguel y Juan le rinden pleitesía con extremadas genuflexiones y rípidos saludos de bienvenida. Se declaran a las criadas, que, entre risas, los eluden. Esperanza clava en ellos su mirada. En el interior de la casa, los estudiantes preguntan con indiscreción por la leyenda que don Félix les ha contado. Ginés, el criado afeminado, intenta echarlos. Entre obscenidades y chistes homófobos, terminan yéndose los dos jóvenes.</p>	<p>p. 629 Desarrollo Ø</p>
<p>(11) En la casa de don Félix, de noche. Don Félix intenta convencer al padre de la respetabilidad y el virtuosismo de las nuevas vecinas. Don Félix le miente cuando le dice que su amor es correspondido, pues según él Esperanza aceptó la rosa que le lanzó. El padre le pide prudencia y tiempo para comprobar si la joven casadera es digna de ser su esposa.</p>	<p>Ø</p>
<p>(12) En la taberna. Miguel y Juan, con el camelo de «mujeres para todos» y comida, convencen a otros estudiantes para que los acompañen a cantarle una serenata a la joven Esperanza.</p>	<p>p. 629</p>
<p>(13) En la casa señorial de Esperanza y doña Claudia. Los «matantes de la Mancha» y otros músicos cantan serenatas.</p>	<p>pp. 629-634 Transformación</p>

⁴²⁴ En la casa, doña Claudia y los demás, según el parlamento del vecino, llevan al menos ocho días viviendo. En la adaptación se visualiza la primera llegada oficial de la tía fingida y su séquito. Antes, no se encontraba nadie viviendo allí, de ahí el añadido de la leyenda de la casa encantada y el terror del criado de don Félix al descubrir que alguien se ha atrevido a mudarse a aquel “siniestro” lugar.

<p>Salen las criadas, que se derriten con las letras, la labia y el porte de los jóvenes estudiantes⁴²⁵. Los tunos se quejan de hambre. Miguel y Juan los convencen de que hagan un esfuerzo por el arte. «¡Venga, sigamos, que sea por el arte!», los anima, aunque resignado, uno de los músicos. El ruido levanta al criado Ginés, que con ingenuidad exclama y se pregunta: «¡Huy, qué bonita música! ¡Una serenata! ¡A lo mejor es para mí». Presuroso, se acicala ante el espejo. Doña Claudia, que desoye los halagos hacia los músicos con que las criadas se deshacen, las obliga a llenar del pozo interior de la casa un balde de agua. Les tiran el balde de agua. «¡Brujas, así nos pagáis las serenatas!», se quejan los músicos⁴²⁶. Ginés sale a dar las gracias por la serenata y uno de los estudiantes le estampa una bandurria en la cabeza.</p>	<p>Ø</p> <p>Ø</p> <p>pp. 632-633 Transformación</p> <p>Ø</p>
<p>(14) En la calle. Los tunos se marchan, ateridos y quejándose de su mala fortuna en la empresa tunante: «Serán gente muy principal, pero de música no tienen ni idea». En el camino, Juan recoge a un perro que vagabundeaba por allí.</p>	<p>pp. 632-633 Transformación</p> <p>Ø</p>
<p>(15) En la calle. Claudia y su sobrina Esperanza salen de casa. Don Félix aprovecha la ausencia para sobornar a su dueña Grijalva. Le regala un anillo. Grijalva queda sorprendida del carácter enamorado de don Félix: «¡Vaya si te ha dado fuerte!» Don Félix insiste en que le consiga una cita con doña Claudia, acción que le será recompensada, ya que su padre es «el más rico de Salamanca». Grijalva, intentando contener la risa, le explica la dificultad de llevar a cabo tal deseo, porque, tras salir de Madrid «por la inmoralidad que allí existía», «el sueño de doña Claudia es que su sobrina tome los hábitos». Ante las dádivas de don Félix, Grijalva acepta la petición, aunque, rijosa, se roza</p>	<p>pp. 635-636 Transformación</p>

⁴²⁵ En el texto de Cervantes, no se observa el afecto de quinceañeras que manifiestan las criadas, mucho más recatadas y distantes aun sabiendo lo que en casa se cuece: «mi señora doña Claudia [...] suplica a vuestas mercedes [...] que se vayan a otra parte a dar esa música, por escusar el escándalo y mal ejemplo que se da a la vecindad, respecto de tener en su casa una sobrina doncella, que es mi señora, doña Esperanza [...] muy principal, muy honesta, muy recogida, muy discreta, muy graciosa, muy música y muy leída y escrita, y no hará lo que vuesa merced le suplica, aunque la cubriesen de perlas», M. de Cervantes, *Novelas ejemplares...*, *op. cit.*, pp. 632-633. Pese a la insufrible música de Teddy Bautista, y los enlatados coros e instrumentos, la tuna en la adaptación es por suerte mucho más modesta que la descrita en texto, a todas luces inverosímil y disparatada: «juntáronse nueve matantes de la Mancha [...] y cuatro músicos de voz y guitarra, un salterio, una arpa, una bandurria, doce cencerros, y una guitarra zamorana, treinta broqueles y otras tantas cotas, todo repartido entre una tropa de paniaguados, o por mejor decir pan y vinagres», *Ibidem*, p. 630.

⁴²⁶ No será la tía Claudia la que eche a los estudiantes de su ventana en *La tía fingida*, sino el miedo a una comitiva de la justicia primero y luego el cansancio. Pues, primero, «venía por la calle gran tropel de gente, y creyendo los músicos y acompañados que era la justicia de la ciudad, se hicieron todos una rueda». Pero todo fue confusión y malentendido por parte de los tunantes: la comitiva pasa de largo «por no parecer a sus ministros, corchetes y porquerones aquella feria de ganancia». Y segundo, será la derrota asumida, puesto que nadie atiende a sus amores por más ruido de panderetas, voces y bandurrias que hagan, y ya «casi al alba sería cuando el escuadrón se deshizo», *Ibidem*, pp. 633-634.

entre suspiros contra el caballero.	
(16) En el exterior de la catedral de Salamanca. A la salida, don Félix acecha a doña Claudia y su sobrina para declararles su amor. Mientras él les va recitando un romance, ambas continúan su camino sin hacerle caso. «Os podéis ahorrar la letanía», le espeta doña Claudia para deshacerse de don Félix. ⁴²⁷	p. 631 Traslación de la acción Trasformación
(17) En la taberna. Hay toda una algarabía de tunantes ensayando, borrachos, gente bailando, voces, peleas, etc. Miguel y Juan consiguen que el criado Ginés acepte dejarles una puerta abierta aquella misma noche. «¡Sois una tentación irresistible!», exclama Ginés. Y les pregunta: «¿Pero cómo sabréis cuál es mi aposento?» Juan le responde que deje una camisa suya en la puerta. A lo que Miguel agrega: «Tú, Ginés, espéranos sentado» ⁴²⁸ .	pp. 637-638 Trasformación
(18) En la casa señorial de doña Claudia. Doña Claudia despide a su sobrina y sus criadas: «Reza los tres rosarios así tendrás un sueño venturoso». Ginés, deseoso de la llegada del momento, exclama: «¡Ay, madre mía, qué noche me espera! ¡Qué noche me espera!». Apaga las velas. En la calle. Miguel y Juan esperan impacientes. «Lo que daría por estar ya en los brazos de Esperanza», dice uno de ellos mientras se abrazan y danzan. En el aposento de doña Claudia. Grijalva le detalla a doña Claudia las virtudes —sobre todo materiales— de don Félix, con la intención de conseguirle su cita. Doña Claudia accede ⁴²⁹ . Ginés aparece por el balcón y les lanza una gruesa llave a los desesperados jóvenes. «Y ya sabéis —le advierte Ginés—, silencio y discreción». Durante toda la escena, se alternará la secuencia del criado Ginés, que beberá varias copas de vino hasta emborracharse	Ø Ø p. 635 Traslación de personaje Transformación Añadido Ø

⁴²⁷ En vez de por don Félix, este romance es recitado en *La tía fingida* por uno de los tunantes. El plan de doña Claudia sigue siendo el mismo: mostrar una intransigencia de acero y un intachable afán por salvaguardar la honra de su supuesta sobrina. El romance que Félix recita, y que en el texto cantan los músicos, es el siguiente: «En el mar de mis enojos / tened tranquilas las aguas, / si no queréis que el deseo / dé al través con la Esperanza. / Por vos espero la vida, / cuando la muerte me mata, / y la gloria en el infierno, / y en el desamor la gracia», *Ibidem*, p. 632.

⁴²⁸ El personaje que accede a ser la ganzúa de la casa es Grijalva; y el que la corrompe, don Félix: «y acabó con ella que aquella misma noche lo encerrase en casa, donde y cuando quería hablar a solas con la Esperanza sin que lo supiese su tía. Despidiela con buenas palabras y ofrecimientos, que llevase a sus amas, y diole en dinero cuanto pudiese costar el negro manto. Tomó la orden que tendría para entrar aquella noche en casa, con lo cual la dueña se fue, loca de contenta, y él quedó pensando en su ida y aguardando la noche, que le parecía se tardaba mil años, según deseaba verse con aquellas compuestas fantasmas», *Ibidem*, pp. 636-637.

⁴²⁹ En el texto, será el caballero don Félix el que mande a su paje, antes incluso de haber visto a Esperanza, a dar cuenta de sus cualidades, ofreciéndole a Claudia «la persona, la vida, la hacienda y su favor. Informose del paje la astuta Claudia de la calidad y condiciones de su señor, de su renta, de su inclinación y de sus entretenimientos y ejercicios, como si le hubiera de tomar por verdadero yerno; y el paje, diciéndole la verdad, le retrató de suerte que ella quedó medianamente satisfecha, y envió con él la dueña del *huy* [...] con la respuesta no menos larga y comedida que había sido la embajada», *Ibidem*, p. 635.

e irá de un lado a otro de su aposento, bailando y cantando, impacientándose por la tardanza de los mancebos.
 Miguel y Juan suben por las escaleras intentando contener la risa. «Ya sabemos que esta es la puerta que no debemos traspasar», murmuran al ver la camisa de Ginés sobre el pomo de una puerta. Llegan al aposento de las criadas. Se desnudan y despiertan a las jóvenes. «¡Dios mío, que nos violan!», exclama una. «¡Ay, que más quisieras!», exclama entre suspiros otra. Montan una orgía. Las patas de la cama no resisten el peso de los cuatro jóvenes.
 El estruendo, al que se suma los tropiezos del ebrio Ginés, levantan a doña Claudia de la cama. Al entrar en el aposento del criado, este se abalanza sobre su dueña creyendo que sería uno de los jóvenes. Doña Claudia lo golpea con un bastón. «¡Sin vergüenza!», le recrimina. «¡Intentar violar a tu señora!»
 «¡Golfas! ¡Busconas!», les grita al encontrarse en aquella guisa a sus criadas, que, semidesnudas, juran y perjuran no saber nada.
 Los jóvenes huyen.

(19) En casa de don Félix. Un médico trata a don Feliciano, el padre de don Félix, que sufre de gota. El paje de don Félix le trae nuevas albricias: Grijalva está esperándolo. La joven le pide perdón por la tardanza, debida según ella a unos ladrones, de los que valientemente defendieron su honra. Don Félix, que poco le interesa la honra, solicita que le cuente cómo va su negocio con doña Claudia. «Ya os dije que podíais confiar en mí», le responde Grijalva, introduciéndose con insinuaciones la joya en el canalillo. «Generosa Grijalva, ¿cómo podré pagarte?», le pregunta don Félix. «Hay muchas maneras. Y soy fácil de contentar», le responde Grijalva. Tras declararle su amor, don Félix la rechaza. Grijalva, mosqueada, le espeta: «¡Mañana a las ocho os recibirá doña Claudia!»

(20) En casa de don Félix. Se acicala para la cita con doña Claudia.
 En casa de doña Claudia. Don Félix declara su intención de casarse con Esperanza. Doña Claudia le explica que la vocación de su sobrina es el convento, pues «solo el misticismo la [sic] interesa».
 Cabizbajo, aceptando la supuesta beatitud de Esperanza, don Félix se limita a darle un medallón a doña Claudia para que se lo entregue a su sobrina: «Pertenece a mi madre y no quiero que nadie más lo lleve». Ante la negativa de doña Claudia, don Félix se marcha compungido y afectado: «¡Señora, soy el más desgraciado de los mortales! ¡Abandona esta estancia un cadáver!»⁴³⁰

Ø

Ø

p. 644
 Traslación de la acción

⁴³⁰ Aparte del insignificante cambio de objeto, una medalla por una «cadena de oro», lo que sí es importante resaltar es la traslación que se produce y el sentido que esta tendrá en la adaptación. En el texto, don Félix aparece ante Esperanza y doña Claudia al ser descubierto tras las cortinas después de estornudar premeditadamente.



<p>(21) En el pasillo. Don Félix saca su espada con la supuesta decisión de suicidarse: «Cuenta a todo Salamanca que un hombre apuñaló su corazón para acallarle eternamente», le pide a Grijalva. Esta, más pragmática y poco dada los sentimentalismos, le dice que se deje de sandeces.</p> <p>Grijalva, conmocionada, determina desvelarle a don Félix el secreto de sus señoras, llevándolo al aposento de Esperanza para que allí él mismo lo descubra⁴³¹. «¿Cómo pagarte, generosa Grijalva?», le pregunta don Félix ya curado de su desesperación. «No os preocupéis, ya os daré yo alguna pista», le responde Grijalva con picardía.</p>	<p>Ø</p> <p>p. 363 Transformación</p> <p>Ø</p>
<p>(22) En el aposento de Esperanza. Grijalva esconde a don Félix detrás del ropero. Luego se mete bajo la cama y desde allí escuchará estupefacto la verdad de sus vecinas.</p> <p>Tras haberse despedido del servicio, entran tía y sobrina carcajeándose al aposento. «Mira el medallón», le dice doña Claudia a Esperanza, «es tan rico como tonto». «¿Qué vamos a hacer?», le pregunta Esperanza. «Pues seguir con el juego», le responde. «He invertido todo mi dinero en esta operación. [...] Seguiremos jugando con tu virginidad hasta que todo su dinero esté en nuestras bolsas». Esperanza muestra su desconfianza, se siente utilizada por el uso material que de ella hace la tía fingida. Esta, para sosegarla, le entrega el medallón y se marcha.</p> <p>Al poco rato, don Félix, agresivo, sale de debajo de la cama. A voces, le recrimina a Esperanza el engaño, que entre sollozos declara estar sinceramente enamorada. Además agrega que las denunciará a la justicia. «Sé que no me vais a creer, pero desde que os conozco pienso en modificar mi vida. Ya estoy harta de esta a la que me obligan», le explica. «Denunciadme a la justicia si eso os hace bien. Ya no me importa nada, nada. Os lo juro.» Don Félix la perdona. «Os amo, don Félix de Bermejo y Quiñones del Real», declara Esperanza. «Pues yo más», agrega el tortolito. Se besan⁴³².</p>	<p>pp. 637-638</p> <p>pp. 637-643 Compresión Transformación</p> <p>pp. 642-644 Transformación</p>
<p>(23) En el aposento de doña Claudia. Grijalva le pide a su señora parte del botín. Esta acepta con la condición de que todo, de puertas afuera, siga como hasta ahora: «para ti seguiremos siendo dos damas muy principales». «Y sepa usted doña Claudia», agrega la taimada Grijalva, «que ya he</p>	<p>Ø</p>

⁴³¹ En el texto, Grijalva es sobornada por el caballero «con un manto de cinco púas». Esto será suficiente para que Grijalva declare la verdad de sus dueñas: «su señora doña Esperanza [...] estaba de tres mercados, o por mejor decir, de tres ventas; añadiendo el cuánto, el con quién, y adónde, con otras mil circunstancias, con que quedó don Félix [...] satisfecho de todo cuanto quería saber», *Ibidem*, p. 636. La transformación está encaminada a otorgarle un mayor protagonismo a Grijalva.

⁴³² Lo que en el texto filmico es un enamoramiento real, en el relato es solo un mezquino chantaje. Al don Félix cervantino solo le interesa sacar tajada económica, intercambiarse por doña Claudia para explotar sexualmente a la joven Esperanza: «Esté vuesa merced como estuviere —dijo don Félix—, que sólo por la muestra del pañol que he visto, no saldré de la tienda sin comprar toda la pieza. Y porque no se me deje de vender por melindre o ignorancia, sepa, doña Claudia, que he oído toda la plática [...] y porque quisiera yo ser el primero que esquilmará esta majuelo o vendimiara esta viña [...]. Y pues estoy tan al cabo de esta verdad y le tengo tan buena prenda [...] por mí nadie sabrá en el mundo el rompimiento de esta muralla, sino que yo seré el pregonero de su entereza y bondad», *Ibidem*, pp. 645.

<p>tomado mis medidas para que usted se avenga a repartir las ganancias. La tía fingida, y la dueña más fingida todavía».</p>	
<p>(24) En el aposento de Esperanza. Don Félix, semidesnudo, y Esperanza, con un blanco pijama y pronta a satisfacer al desesperado caballero, se revuelcan en la cama. Al oír los ruidos, Ginés se acerca al aposento de Esperanza y exclama: «¡Si es un desaprensivo que está violando a doña Esperanza! ¡Adiós convento! ¡Esto tiene que saberlo doña Claudia».</p> <p>Ginés, tropezándose con todo, corre a avisar a doña Claudia. Doña Claudia aporrea la puerta del aposento de Esperanza, que, luego de aconsejar a don Félix que se ponga una capa de mujer, se apresura a abrirle. «¡Un hombre en mi aposento! ¡Qué cosas dices!», disimula Esperanza junto a la fingida dama. Doña Claudia le pisa la capa y lo descubre: «¡Don Félix, qué vergüenza! ¡Os tenía por un caballero! ¡Sois un mequetrefe del tres al cuarto que os disfrazáis de mujer!». «¡Y yo por una dama principal! ¡Pero sois la mayor alcahueta que he conocido!», le replica don Félix. Se pelean. Al rato se forma una algarabía de plumas, correteos, estocadas y voces.</p> <p>Grijalva y otra criada se acercan al aposento con el deseo sacar «tajada de la situación».</p>	<p>Ø</p> <p>Ø</p> <p>Ø</p>
<p>(25) En la calle. Una comitiva de la justicia escucha por casualidad el griterío proveniente de la casa. Deciden acercarse para prestar su ayuda. Pegan a la puerta y les abre Grijalva, que, simulando un susto en el cuerpo, les explica: «¡Aquí dentro hay un hombre vestido de mujer y nos quiere violar a todas!»</p>	<p>p. 645</p> <p>Ø</p>
<p>(26) En el aposento de Esperanza. El corregidor le solicita explicaciones a don Félix, que, cobardemente, se limita a negarlo todo: «yo nada violé, pues todo me lo ofrecieron». El corregidor, escéptico con las explicaciones, decide llevárselos a todos⁴³³.</p>	<p>p. 646</p> <p>Transformación</p>
<p>(27) En la calle. Los estudiantes, liderados por Miguel y Juan, se enfilan con resolución hacia la casa de doña Claudia. «Hemos fracasado dos veces seguidas, pero a la tercera va la vencida. ¡En nombre del amor, sigamos hacia adelante!», anima Miguel⁴³⁴.</p> <p>Del otro lado, llega la comitiva de corchetes con todos los</p>	<p>p. 647</p> <p>Transformación</p>

⁴³³ En el texto, don Félix sigue guardando la compostura, jamás es ridiculizado como personaje. Es más, es él el que media para que no se lleven a las féminas, aunque sus ruegos y promesas cayesen en saco roto: «Llegose en esto don Félix y habló aparte al Corregidor, suplicándole no las llevase, que él las tomaba en fiado», *Ibidem*, p. 647.

⁴³⁴ Realmente la transformación es menor. Esta se produce porque en la novela sí que tienen constancia los dos estudiantes de la detención de Esperanza y doña Claudia, pues «se hallaron presentes a toda esta historia; y viendo lo que pasaba, y que en todas maneras habían de ir a la cárcel [...] se concertaron entre sí en lo que debían hacer», *Ibidem*, p. 647; en el episodio los estudiantes se topan con la comitiva de corchetes y los recién apresados por casualidad. Es cierto que se dirigían a la casa, pero el motivo era amoroso, cantarles otra nueva ronda de serenatas a las jóvenes por si Cupido les ayudaba a conseguir de una vez por todas derretir el firme rechazo de Esperanza.

<p>apresados: Ginés, Esperanza, Claudia, las criadas, Félix. Al encontrarse, el grupo de estudiantes vuelcan a su paso una carretada de sandías. Gracias a la confusión escapan los estudiantes, Esperanza con don Félix y Miguel y Juan con las Grijalva y Estefanía.</p> <p>(28) En un establo, entre la paja. Miguel y Juan se revuelcan semidesnudos con Grijalva y Estefanía. Sus compinches tunantes tocan mientras los observan.</p> <p>(29) En casa de don Félix. Don Félix le presenta a su padre, que guarda reposo por la gota, a Esperanza. «Soy pura como la azucena y virgen desde que nací». Receloso, el padre le advierte: «Tú respondes de esas palabras, hijo mío. Piensa que podrías equivocarte. Eres el soltero más codiciado de Salamanca». Don Félix acepta las posibles consecuencias, el amor es más fuerte que cualquier conjetura. «Me lo temía», agrega el padre. «Este hijo mío siempre fue un bobalicón»⁴³⁵.</p>	<p style="text-align: center;">Ø</p> <p>pp. 648-649 Traslación de personajes</p>
--	--

⁴³⁵ El que se entrega a Esperanza como «legítimo esposo y marido» es uno de los estudiantes. No sabemos cuál de ellos, pues ambos quedan innominados en la novela.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Una semana después de *La fingida-TV* se emitió la adaptación de una novela poco conocida, *La garduña de Sevilla* (1642), pese a que su autor, Alonso Castillo de Solórzano, gozó de bastante éxito en su época, codeándose en prestigio con María de Zayas o Salas Barbadillo⁴³⁶. El episodio fue dirigido por un clásico del cine destapista, el valenciano Francisco Lara Polop⁴³⁷, y guionizado por el malagueño Francisco

⁴³⁶ Frente a la *Garduña-Solórzano*, la crítica clásica ha ponderado como cualitativamente mejores otras obras del vallisoletano: *Teresa de Manzanares* (1632) o *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637). La recepción es caprichosa y zigzagueante, porque, curiosamente, *Garduña-Solórzano* tuvo un éxito notable, mucho más que cualquier otro escrito de Castillo Solórzano. Incluso contó con varias ediciones y llegó a ser traducida al inglés y al francés. Por suerte, actualmente los estudiosos se han acercado a esta novela con otras herramientas de análisis cargadas de menos prejuicios, sacando a flote jugosos elementos contextuales, históricos y de concepción literaria, que han puesto en su justo término el lugar de honor que la *Garduña-Solórzano* merece. Es el caso del brillante trabajo de F. Rodríguez Mansilla, de quien rescatamos las siguientes dos observaciones: «Ocurre que la crítica ha tomado por premisa que los continuadores del *Lazarillo* y del *Guzmán* deberían (siempre en condicional) haber imitado fielmente el autor anónimo y a Alemán, pero se dio bien pronto con la sorpresa de que no fue así y que, contrariamente a lo que “debió ser”, autores como Castillo Solórzano o Salas Barbadillo, para mencionar a dos de los más connotados narradores post-cervantinos, optaron por lo que, naturalmente, optaría un escritor: modificar, reescribir, innovar, es decir, propugnar una originalidad que, de acuerdo con el canon clásico, se concentraba más en la *dispositio* o en la *elocutio* que en la *inventio*, o sea, más en lo formal que en lo temático. Al mismo tiempo, siguiendo la idea, arraigada desde el siglo XIX, de que la novela picaresca es precedente del realismo (y asumiendo que el realismo es el modo de representación superior), se ha juzgado en función de los logros “realistas” del *Guzmán* y del *Lazarillo* la ficción posterior y, como no podía ser de otro modo, el balance ha sido negativo: ¿habría que condenar a los escritores del XVII, empezando por un joven y diligente Quevedo, por no haber visto en el libro de Alemán lo que siglos más tarde vendría a ser estipulado como una joya para los historiadores de la literatura embebidos de positivismo?»; «A la luz de estos testimonios de la época (la sensibilidad literaria inglesa no distaría demasiado de la española), algunas ideas fosilizadas de la tradición crítica en torno a la *La garduña de Sevilla* pierden fuerza. ¿Cómo es posible que Castillo Solórzano muestre una “clara decadencia del género” cuando un lector contemporáneo como Davies no duda en empalmar *La garduña* con el *Guzmán de Alfarache*? No resulta convincente tampoco que se considere esta obra como “un agotamiento de la inventiva picaresca del prolífico autor”. Ocurre que la tradición crítica parece no haber comprendido la pretensión de originalidad que perseguía Castillo Solórzano en *La garduña de Sevilla*, tanto a nivel de estructura como de contenido. [...] Si se considera la buena recepción de la que gozó esta obra, reflejada en reediciones y traducciones a lo largo de los siglos siguientes, no queda más que admitir que su propuesta de una ficción a caballo entre el “idealismo” que se vincula con la estética cortesana y el “realismo” de la picaresca salió triunfante», F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: “Teresa de Manzanares” y “La garduña de Sevilla”*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 44-45 y 142.

⁴³⁷ Francisco Lara Polop desarrolló una dilatada carrera en torno al cine, ligada sobre todo a la dirección, la producción y la escritura de guiones. Tocó, principalmente, el género del destape, trabajando con figuras señeras como Ornella Muti, Sandra Mozarowsky, Ágata Lys, Victoria Abril, Charo López,

Llovet⁴³⁸. Quiso quizás el destino que la *Garduña-TV* estuviese interpretada por su paisana Amparo Muñoz⁴³⁹, una presencia que encajaba idealmente con la pícara de Castillo Solórzano. Por vez primera, como si actores del siglo XX y personajes áureos hubiesen estado destinados a repelerse entre sí, peleados por las directrices de la producción y del gusto del espectador, ese otro tan necesario, pero tan mimado como manejable, el ser-estar encarnado en uno de los episodios de *Las pícaras* sería el vivo retrato de su fuente. Pese a que otras adaptaciones (véase los ya cinco Lazarillos, las tres Lozanas o Justina, de la que daremos buena cuenta) habían prescindido de las señales del hambre, las injusticias, la vejez y las enfermedades, parecía que ahora, con Rufina, se realizaba una justicia poética en su traslado, mirándola de frente sin vergüenza, de una pieza, sin torsiones espurias destinadas a aliñar físicos que por sus manifestaciones eran de por sí ya denunciables. ¿Qué sucede entonces para que haya tal acomodo? ¿No era también Amparo Muñoz uno de los rostros del destape, la cara inocente e

Fernando Esteso, Quique Camoiras o Alfredo Landa, en cintas como *Cebo para una adolescente* (1973), *Virilidad a la española* (1975), *Historias de S* (1979), *Adulterio nacional* (1982) o *La masajista vocacional* (1982). No obstante, también se movió con eficacia por los terrenos de otros géneros como el de terror —*La mansión de la niebla* (1972), codirigida con Pedro Lazaga—, el thriller criminal —*Las protegidas* (1975)—, o el cine quinqué —*La patria de 'El Rata'*—.

⁴³⁸ Enrique Llovet Sánchez fue un hombre excepcional en varios campos: fue periodista, crítico de teatral, letrista, escritor, guionista de cine y televisión, dramaturgo o diplomático. En lo que nos concierne, cabe destacar su labor como adaptador de Boccaccio, Maupassant, Braulio Foz o María de Zayas, en *El jardín de Venus* (1983-1984), una serie para TVE que agarraría el testigo de *Las pícaras*; el thriller basado en la novela de Luis Saslavsky, *A hierro muere* (1962) de Manuel Mur Oti; el famoso poema épico de Alonso de Ercilla, *La araucana (La conquista de Chile)* (1971) de Julio Coll; la obra de Valle-Inclán *Divinas palabras* (1987) de José Luis García Sánchez; o el biopic aventurero de Bruno Frank, *A Man Called Cervantes* (1934), llevado a la gran pantalla por Vicent Sherman como *Cervantes* (1967). Otro trabajo destacado fue *El cabezota* (1982) de Francisco Lara Polop, estrenada tan solo un año antes que *Las pícaras*, trabajo que, posiblemente, influyó en su contratación para el serial.

⁴³⁹ Amparo Muñoz fue otra de las musas del destape. Su trayectoria se inicia con el concurso de Miss España y Miss Universo, ámbito al que renunciaría porque según ella no aguantaba ni la presión ni el rol comercial que comportaba. Tras esto, inició muy prometedor carrera cinematográfica vinculada a la llamada Tercera Vía. «A raíz de la muerte de Franco se incorporó al cine del destape y realizó reportajes para diferentes revistas, aunque siempre con un cierto distanciamiento. Rodó, y en ellas se desnudó, cintas como *Sensualidad* (1975) de Germán Larente, *La otra alcoba* (1975) de Eloy de la Iglesia y *Mauricio, mom amour* (1976) de Juan Bosch, *Acto de posesión* (1977) de Javier Aguerre o *Del amor y de la muerte* (1977) de Antonio Giménez Rico. [...] Un romance con el galán Máximo Valverde y algunos episodios particularmente escandalosos de su vida personal la convirtieron en carne rosa para la *prensa el corazón*, que aireó repetidamente sus desnudos, sus aventuras amorosas y aquellos aspectos más sórdidos de su trayectoria vital, lo que la llevó a abandonar temporalmente su carrera», J. Ponce, *El destape nacional...*, *op. cit.*, p. 85.

infinitamente hermosa que encandiló al mundo entero? ¿Hay entonces un derroche de caracterización ayudado de maquillaje, efectos y vestuario?

La causa de este acomodo radica en la propia obra, una novela alejada de la picaresca en contenido y forma, al menos de la concepción clásica, que ofrecía, sin tener que modificar apenas nada, algunas de las claves estéticas con las se había venido aderezando *Las pícaras*. La falta de compromiso social, el ambiente preciosista y bucólico, las habilidades artísticas como estrategias para los engaños, la belleza natural, la ausencia de lo escatológico, la repetición esquemática, la tipificación de caracteres, la brevedad de la trama central, la narración omnisciente y desprovista de lo accesorio (descripciones o moralizaciones), etc.; todo esto, y algo más que iremos detallando, era un magnífico material para ser trasladado, teniendo en cuenta que Llovet y Lara Polop no muestran otra intención que no sea la de realizar una adaptación como ilustración.

Como ha señalado unánimemente la crítica, la *Garduña-Solórzano* está plagada de elementos afines a la novela cortesana, produciéndose un trasvase intergenérico o una «despícarización de la picaresca»⁴⁴⁰. Su estructura así lo evidencia ya desde las propias técnicas compositivas: un prólogo típico de las colecciones de la novela cortesana (donde el autor entabla un diálogo imaginario con el lector, pero sin mayores referencias al contenido del libro), la revelación del nombre de los personajes páginas después de iniciada la acción, el gusto manierista por intercalar historias, un conflicto de honor desencadenando la tragedia de Sarabia (marido de Rufina) y Roberto, o su final feliz; ya desde el clima: el *urbis encomium*, la atmósfera de seducción, festividad, lugares ideales dados al agasajo de los sentidos (quintas apacibles y amuebladas lujosamente, o paseos por el Guadalquivir); ya desde el armazón boccacciano, cuya pareja de pícaros parece funcionar como marco en acción de novelas cortas; o ya desde la esencia de los

⁴⁴⁰ F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 119.

personajes protagonistas (Rufina y Jaime, sobre todo, aunque también en la sensibilidad de las víctimas de la pícara): superficialidad, vestimentas, inclinación al amor puro, habilidosos en el contar, en el comportarse, en el componer, cantar y tañer (arpas y guitarrillas)⁴⁴¹.

Hasta no hace mucho, esto había sido tomado negativamente, entendiéndolo como una corrupción de los modelos precedentes o un alejamiento destinado a congratular a un público al que ya nada le apetecía ahondar en las miserias de los marginados o en las contradicciones estructurales de las que directa o indirectamente participaba. Así lo han señalado Velasco Kindelán o A. del Monte:

El conflicto entre escritores heterodoxos, preocupados por una problemática ético-social y la clase dominante inclinada a volatizarla, se concluye en las novelas de Castillo con la supremacía de esa y, por tanto, con la desvalorización del género picaresco y su reducción a la literatura amena y a moda comercial. La narrativa picaresca de Castillo Solórzano señala sin duda la urbanización y comercialización, el decaimiento del género⁴⁴².

El autor ignora la ironía, la polémica y la crueldad; solo es un narrador amable y superficial, agradable y ligero, urbano y monótono, que desvirtúa una tradición sobrecargada de una problemática todavía en pie para complacerse a sí mismo y para complacer a un público bien criado y superficial⁴⁴³.

Otros análisis han rescatado la biografía (y la psicología) del escritor vallisoletano como encuadre explicativo de estos vaivenes intergenéricos. Solórzano fue «un noble humilde», acuciado por la «estrechez económica». Sin embargo, y esto es lo paradójico,

⁴⁴¹ *Ibidem*, pp. 103-104, 108-109 y 118.

⁴⁴² M. Velasco Kindelán, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1983, p. 123.

⁴⁴³ A. del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 148.

se dedicó a enaltecer un mundo en que, «a su pesar, tenía una participación secundaria», convirtiéndose, «antes que en detractor, en defensor de los valores de la nobleza»⁴⁴⁴. En oposición al *Guzmán* y el *Lazarillo*, su acercamiento a este modelo compositivo tuvo tal vez la humana necesidad de huir de aquello que lo acuciaba, negándolo, modificándolo y encauzándolo; aunque también pudo deberse al oportunismo (mezclar dos géneros de moda) o a los beneficios que este «nuevo producto narrativo menos comprometido [...] y más banal» podía comportarle «en aras de su posible promoción social»⁴⁴⁵.

Con gran acuidad, Rodríguez Mansilla explica la particularidad de la *Garduña-Solórzano* en función de otras dos coordenadas: una epocal y otra compositiva. La primera pone de manifiesto el tránsito socio-histórico entre los reinados de Felipe III y Felipe IV. Con el advenimiento de Felipe III al trono tuvo lugar el nacimiento —y el asentamiento— de una “sociedad cortesana”⁴⁴⁶, con gustos y aficiones basados en códigos más bien narcisistas, y por lo tanto ajenos a los problemas sociales. La segunda es de compromiso artístico. Lejos de ser un trepa, Castillo Solórzano era un escritor en constante búsqueda de lo novedoso, comprometido con su oficio y con su obra, que, siempre alerta, entreveía (y asfaltaba) caminos por los que avanzar, caminos por los que pasear el gusto de los lectores. En este sentido, la *Garduña-Solórzano* es su más lograda combinación de lo picaresco con lo cortesano y representa

la culminación de una serie de experimentos narrativos que empezaba con la ya lejana novela corta *El proteo de Madrid* (1625), a la que seguían *Las harpías en Madrid*, *Teresa de Manzanares* e inclusive las *Aventuras del bachiller Trapaza*⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴⁵ M^a. S. Arredondo, «Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Universitaires du Mirail, 2006, p. 48.

⁴⁴⁶ F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, pp. 46-51.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 137.

Lo importante para nuestro análisis es aflorar lo que estas particularidades comportan, sobre todo en relación al esqueleto estructural de la *Garduña-Solórzano* y al aburguesamiento de la imagen picaresca. De ahí que, como dos gotas de agua, la Rufina novelística coincida con la finura y talle de Amparo Muñoz, y también con ese punto intermedio entre la calculada frialdad con la que se mueve la pícara y su carácter adamado. No obstante, en la Rufina catódica se dan algunos añadidos en cuanto a comportamiento que parecen manifestar una particular conexión metaficcional (o de simbiosis compositiva) y una conexión general con el tono de *Las pícaras*. La primera existe en relación a *La hija-TV*, aunque también haya momentos que parecen estar sacados del texto de Salas Barbadillo⁴⁴⁸. De Rufina se ha destacado su crueldad y su impasibilidad ante los sentimientos ajenos⁴⁴⁹: Castillo Solórzano, en efecto, crea una protagonista con la que escasamente se empatiza, porque no solo es calculadora y distante, sino que tampoco (salvo el engaño primero de Roberto, impulso inaugural de sus itinerancias) sufre descalabro alguno, hecho que la aleja de raíz de cualquier pícara anterior y que, por esa compasión que despiertan las desgracias ajenas, la hubiera acercado emocionalmente a los lectores⁴⁵⁰. Los códigos de su comportamiento gustan (o gustaban en la época) por sus rasgos cortesanos, no por el vaciamiento genérico que manifiesta la novela en cuanto a la picaresca se refiere. Aun así, y aunque lo habitual

⁴⁴⁸ Como excusa con la que tapar sus devaneos, Rufina recurre a las novenas. Le cuenta a su marido Sarabia que sus salidas tienen el objetivo de rogar por la intervención divina, intervención con la que supuestamente quedará embarazada. De esa forma Rufina se pasea sin peligros de honor por las Iglesias, buscando en vez de favor de fe, favor de bolsas, engañando doblones a los que engatusa con su belleza. Pues bien, esta primera escena (en principio un desarrollo) parece sacada de una descripción de Salas Barbadillo: «Oh, qué mujer, señores míos! Si la vieran salir tapada de medio ojo, con un manto de estos de lustre de Sevilla, saya parda, puños grandes, chapines con virillas, pisando firme y alargando el paso, no sé yo cuál fuera de ellos aquel tan casto que por lo menos dejara de seguirla, ya que no con los pies, con los ojos, siquiera el breve tiempo que estuviera en pasar la calle», A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁴⁹ J. Vallecillo López, «Análisis de las técnicas narrativas de *La garduña de Sevilla* y *anzuelo de las bolsas*, de Castillo Solórzano», en P. M. Piñero Ramírez (coord.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, 2005, vol. 1, p. 589.

⁴⁵⁰ M. Dimitrova, «Aspectos espacio-temporales en la configuración del personaje picaresco femenino», en I. Arrellano Ayuso *et al.* (coords.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, vol. 3, p.152.

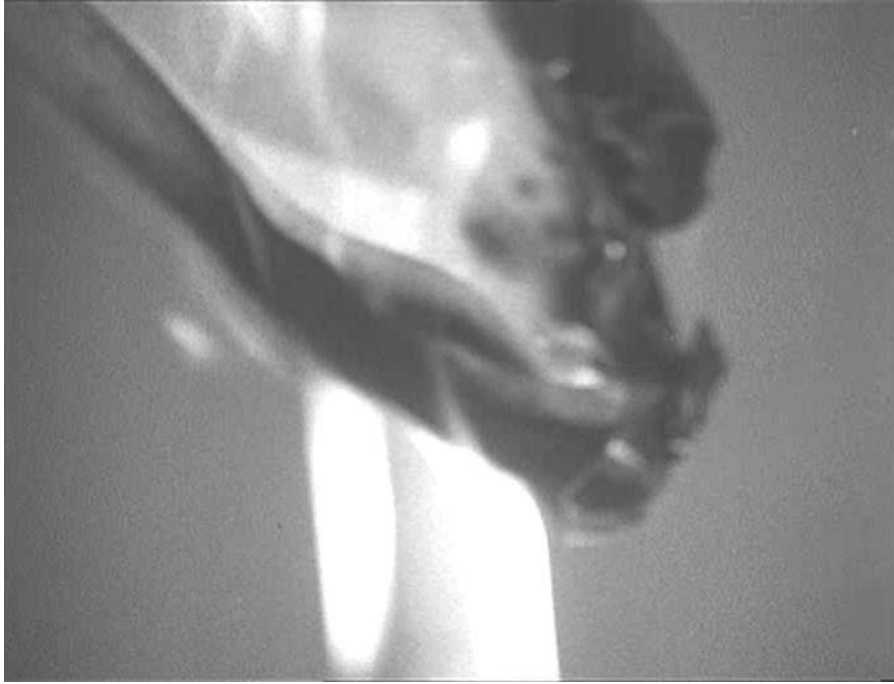


haya trascendido repitiéndose sin fisuras, Castillo Solórzano da alguna que otra trazada con la que parece querer redondear a su criatura, pero esta cuaja bien poco o nada en la superficialidad constructiva del personaje. Me refiero al inicio del Libro Segundo, cuando por primera y única vez Rufina y Garay se compadecen de un moribundo, provocando un malentendido que los hará parecer culpables de esa desgracia. Dicho esto, la Rufina catódica se revela con una frialdad algo sádica, desplegando un aire de viuda negra similar a la de su compañera de espectro: Elena y ella se entrecruzan en esa imagen donde la venganza o la impasibilidad son los alicientes en los que regodearse, aunque Rufina no herede nada del contexto social de la primera. La muerte de su marido, que tras escuchar los motivos del duelo trágico de los amantes de Rufina cae fulminado de un infarto, no sin antes redactar un escrito en que justifica por honor el asesinato de su esposa, es un ejemplo. A la mañana siguiente, la pícara, que nada sabía de la muerte de Sarabia, se lo encuentra en el suelo. Ve la carta sobre la mesa, la lee y, aconsejada por su criada Belisa, la quema impasiblemente a la lumbre de una vela (*fots. 94-96*).



fot. 94

fot. 95



fot. 96

Otro ejemplo es el *yo* afectado por un tercero como desencadenante de la trapisonda. Por motivos narratológicos, la adaptación cambia el impulso sancionador comunitario por la motivación individual. De ahí que esta moral colectiva desaparezca y no sepamos nada de lo que les sucede a las víctimas de Rufina tras ser esquilgadas. En la novela, el pueblo no censura nunca los engaños de la garduña, antes todo lo contrario, estos son celebrados por ser la fusta de tipos avaros, egoístas, perjuros y ladronzuelos: «sus robos son mostrados abiertamente por el narrador como una lección justamente merecida por sus tres víctimas»⁴⁵¹. Es una pícara cómplice, y la moral pública la ensalza como “heroína”, como escarmiento de los pecados capitales o veniales, como equilibrio cósmico de aquellos que por su comportamiento tarde o temprano habrían de recibir su “justo” castigo. En la *Garduña-TV*, hay una economización que desecha los desenlaces de las víctimas de Rufina o que inteligentemente los sumariza al cierre del episodio con una voz *off*. Esto obliga a modificar las coordenadas narratológicas, porque sin pueblo que oriente explícitamente quién merece ser engañado, la elección recae

⁴⁵¹ F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 27.

obligatoriamente en lo personal. Para Rufina, y aunque ciertamente se justifique diciendo ese refrán de que quién roba a un ladrón tiene cien años de perdón (solo al final y ante su amado Jaime), Marquina y no otro es quien merece ser estafado, porque fue Marquina y no otro quien arruinó a su padre. Es decir, trocando en venganza la moral colectiva de la novela se individualizan las motivaciones de los protagonistas, logrando una narrativa más eficaz y más teatralizada, destinada a apiñar los pocos recursos temporales y humanos con los que podía contar el episodio. Así, se desecha el progresivo desengaño de Marquina (el iluso no se entera de nada hasta pasados unos días, pese a estar ya sin justicia alguna que lo persiga, sin dineros y sin Rufina), al igual que el gustoso regodeo de sus paisanos, que ven en el «fundado perro muerto» de los pícaros una suerte de karma reequilibrado, pues el perulero era el «hombre más miserable que crió Naturaleza, [que] aun el sustento de su cuerpo se le daba con tanta limitación, que ayunaba por ahorrar»⁴⁵².

Cabe destacar un último ejemplo, la relación entre Rufina y Garay. Este pícaro habilidoso, «único en esto del arte de la rapiña»⁴⁵³, había sido compañero de galeras de Trapaza, el padre de Rufina. Esto supone el inicio de una amistad marcada por la utilidad, la familiaridad y el deseo. Hay en Garay algo de rufián (sin llegar nunca a la cosificación sexual que sobre Elena ejerce Montúfar) y de vieja prosapia picaresca (como la del Marcos de Obregón), y algo de aprendiz en Rufina; hecho que nos recuerda al tándem Lucas-Alonsillo de *El pícaro*, con el añadido de que Garay también está interpretado por F. Fernán-Gómez. Asimismo se da una afinidad *cuasi* consanguínea basada en un sentido de la responsabilidad entrañable (ausente en la *Garduña-Solórzano*), Garay es el amigo de la familia que vela porque la desgracia no trunque el futuro de Rufina después de haberse quedado huérfana, una suerte de tutor o

⁴⁵² A. de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, en F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 452.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 453.

de tío preocupado por su sobrina. Esto desdibuja el simple utilitarismo, o al menos lo rebaja, en mor de un cariño familiar que estrecha, fortificándola, la relación entre ambos. Pues bien, aun así la Rufina de Lara Polop muestra una frialdad sin paralelo alguno con el texto literario. En el culmen de la buena fortuna de ambos, Garay decide ausentarse con la intención de hallar y solicitarle el divorcio a su esposa. El deseo le hace mirar a Rufina con otros ojos. A su edad, este matrimonio le aseguraría una tranquila vejez con quien ya ha vadeado tantos caminos. Rufina se apresura a darle su aprobación («¡Sí, sí; vete hoy mismo a Alcalá!»), cosa que Garay, por la expresión de su rostro, no parece creerse del todo. El montaje televisivo, un oxímoron visual bastante conseguido, deja rápidamente claro que su intuición no iba mal encaminada. Sobre un plano detalle de Garay, previamente resaltado con un zoom de acercamiento (*fots. 97-98*), se solapan una música ambiental bastante tétrica y las risas asincrónicas de Rufina; risas que se sincronizan con el momento siguiente en una dirección visual opuesta: con un zoom de distanciamiento un plano detalle de Rufina va dando paso a un plano medio donde se nos muestra a la pícara siendo mimosamente enjabonada por Jaime (*fots. 99-100*). La aprobación de Rufina ocultaba un plan de fondo, quitarse a Garay de encima para intimar con Jaime y huir después, no sin antes arramplar con todos los enseres valiosos y los ahorros de la casa. Para más inri, el destino se cebará doblemente con Garay: en el trajín de la búsqueda de su esposa se ve envuelto en problemas judiciales que lo mandarán a galeras y, tras la travesía de ese martirio, acabará de aguador, oficio muy alejado de la comodidad y postín que había alcanzado con Rufina. Lo reseñable es la nulidad sentimental de la pícara con aquel que jamás la había dejado en la estacada, porque no solo roba a Garay y acaba huyendo con Jaime (un pronto respetable, teniendo en cuenta los códigos cortesanos), sino que, *tabula rasa* de la familiaridad, las enseñanzas, los cuidados, la amistad, las vivencias y los favores, declara no «sentir



absolutamente nada» por el destino de Garay, entre nuevas risas y sin el menor atisbo de empatía.



fot. 97



fot. 98



fot. 99



fot. 100

La función de la segunda tanda de añadidos relacionados con el comportamiento es de aproximación tonal a *Las pícaras*. Sin embargo, junto con la *Lozana-TV* (cuyo resultado es un melindre al planteamiento de Delicado) o la trama principal de *La fingida-TV*, la picardía erótica en la *Garduña-TV* luce bastante apagada. El texto de Solórzano es, pese a su fondo cortesano, parco en descripciones y poquísimos son los momentos subidos de tono. En este sentido, la adaptación recurre al desarrollo de la belleza natural de Rufina y de sus habilidades, armas con las que ablandar, endurecer o reconducir el ánimo y las decisiones del perulero Marquina, del bronco Feliciano, de

Garay, del falso ermitaño Crispín o de Sarabia. Lara Polop y Llovet aprovechan esto para salpimentar la *Garduña-TV* con algunos momentos eróticos: miradas magnéticas de cupletista, vahídos en los brazos de sus víctimas, contoneos o escotes insinuantes («un arma más para impresionar al seminarista», le dice Rufina a Garay en una de sus raterías); elipsis coitales, deducidas por el lugar (aposento) y por la premura torpe y vergonzosa con la que vemos vestirse a los personajes; o lo ya recurrente en *Las pícaras*: el baño en la tina, en este caso siendo enjabonada la garduña por su amado Jaime (*fol. 100*). Se trata de situaciones que entroncan claramente con el destape *light*, pues, en comparación con otros episodios de *Las pícaras* (*La viuda-TV* o la trama secundaria de *La fingida-TV*), se muestran muy naïf y contenidos, errantes, sin símbolos o metáforas eróticos, sin lenguaje picante o con dobles sentidos⁴⁵⁴, sin desnudo alguno (en la tina Amparo Muñoz aparece cubierta completamente de espuma), contados siempre desde ese mundo rosa y de recreo que despliega el fondo cortesano de la novela.

Estos añadidos tonales son también humorísticos, dado que la *Garduña-Solórzano*

no destila demasiado humor en sus páginas, ni da lugar a una discusión sobre los diversos motivos risibles como lo hacía *Teresa*. Tampoco lo pretende. La risa es accidental (no esencial) dentro de la obra y se produce en medio de escenarios elevados, propios de la novela cortesana, donde es inocua y hasta, diríase, anestésica. Cuando no es así, aparece en función asimismo accesoria: como estímulo para robarle a Maquina, cuyo estigma de

⁴⁵⁴ En honor a la verdad, en una de las escenas podría deducirse una doble intención léxica. Esta se produce tras una elipsis en la que Rufina y Feliciano parecen haber estado folgando. Mientras se visten, Feliciano se acerca a la ventana, viendo desde allí los merodeos de Roberto, el antiguo amante de Rufina. La pícaro, cuya intención es enfrentarlos, le dice a Feliciano: «No quiero que riñas por mi culpa, no quiero, aunque después de haberte visto usar la espada». ¿Puede vincularse, más allá de una lectura psicoanalítica, el término *espada* con *falo*? El contexto invita a ello. Sin embargo, creemos que Rufina únicamente se está refiriendo a la habilidad en el manejo de la espada que Feliciano había demostrado en el patio de la escena anterior, donde este, Roberto y otros practicaban esgrima.

avaro parece atenuar la culpa de sus victimarios frente a la colectividad; y como reclamo para identificar el cariz genérico de un episodio específico⁴⁵⁵.

Aunque pocos —apenas hemos contabilizado cinco—, los gags acercan la *Garduña-TV* a algunos ingeniosos momentos de *Las pícaras*. El más simpático sucede en la capilla de San Leandro, en la catedral de Sevilla. Con mantilla y tapada de medio ojo, Rufina y su criada Belisa se pasean por la catedral buscando varón que le costee sus caprichos. Los lugares sagrados servían también a estos fines, por la discreción y por la ventaja que ofrecían a cualquier excusa. Rufina le ha contado a Sarabia que sus visitas se deben a las novenas, porque solo con estos rezos conseguirá quedarse embarazada. Pululando por allí, aparece y desaparece un funcionario que vela por la decencia y por las buenas costumbres, disgregando con una pala, penosa e sistemáticamente, a las parejas que se acercan a intimar: «¡Sepárense! ¡Sepárense!» Entre estas se destaca la de Rufina y Roberto y sus respectivos criados, formando un cuarteto de conversaciones cruzadas: Rufina le habla a Roberto a través de Belisa, Roberto le contesta antes de que Belisa se dirija a él, el criado de Roberto les habla a ambas..., un simpático guirigay que enmudece y rompe su piña cuando el funcionario de las buenas costumbres aparece pala en mano (*fots. 101-102*).

⁴⁵⁵ F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 113.



fot. 101

fot. 102

Otro que cabe destacar es la esmirriada bravura de Marquina, un cambio en relación con el texto literario que tiene como objetivo generar una situación de comicidad por contraste e histrionismo. Enamorado de Rufina, el perulero troca en virtudes sus pecados y vicios: la austeridad en abundancia, la avaricia en generosidad, el maltrato en amabilidad, la terquedad en sensibilidad. La pícara muestra una inteligencia emocional admirable, porque no solo sabe cómo ablandar el ánimo distante de Marquina, sino que usa esto para apuntalar un engaño que aproveche al máximo sus mutaciones en el carácter. Ayudada por Garay, Rufina se adelanta a la psicología del perulero, sabe que el amor en el hombre está ligado al temperamento bélico, al honor, a la obligación de velar por la integridad de su amada. Con estos elementos, una noche Garay simula un asalto, dejando, tras haber aporreado varias veces la puerta principal, un muñeco de trapo a la entrada de la quinta (*fot. 103*). Armado, Marquina sale al balcón a defender su conquista y su propiedad, cegado por la testosterona y disparando a troche y moche (*fot. 105*). Al abrigo de la oscuridad, Garay grita haber sido herido de muerte. Rápidamente, Rufina le recrimina al perulero que su actitud acarreará consecuencias terribles, pues la justicia no solo acabará atrapándolo, sino que cuando lo haga le dará merecido tormento. Conchabado con Rufina, Garay le suma a los gritos anteriores diversos ruidos con los que aparentar la llegada de la justicia: disparos, voces reclamando al culpable,

ruido de pasos y nuevos golpes a la puerta (*fot. 104*). En un santiamén la hombría de Marquina se desmorona, dando paso a lo que él siempre ha sido, un acomplejado monigote escudado en la avaricia, el desprecio y la riqueza. Lara Polop le saca jugo a la escena y al actor (voz atiplada, bajito y regordete), recreando una tensión chocarrera donde los aspavientos, los gestos afeminados de terror, las carreras sin sentido a lo *Benny Hill*, los traspíés, los saltos y los gritos, reinan por doquier (*fots. 106-107*).



fot. 103

fot. 104



fot. 105



fot. 106

fot. 107

En cuanto al esqueleto estructural, era lógico que, para la adaptación, se podara lo misceláneo de la *Garduña-Solórzano* (novelas cortas, poesías y teatro), algo que ya compartían otras ficciones del vallisoletano como *La niña de los embustes* o *Teresa de Manzanares*. Si, como señala Rodríguez Mansilla, en la *Garduña-Solórzano* «lo accesorio se vuelve principio de composición», convirtiéndose «la historia central [...] en el marco narrativo de tres novelas cortesanas», en la *Garduña-TV* el periplo de Rufina y Garay era el único material eficaz y rentable para un metraje de apenas cincuenta minutos. Estas novelas satélites, así como el microteatro último, poco o nada afectaban al argumento, por mucho que las piezas estuviesen ensambladas con miras a un equilibrio de escuadra y cartabón⁴⁵⁶. Castillo Solórzano es un autor hábil que sabe pergeñar simetrías con las que ocultar (o atenuarlas en la mente del lector) estructuras argumentales muy parecidas, variando lo repetitivo con materiales de descanso, con

⁴⁵⁶ Rodríguez Mansilla considera que las novelas intercaladas poseen una funcionalidad narrativa más importante de lo que se piensa: «Otra vez, el contenido de la novela se ajusta a la audiencia, se pone “a la altura” de la misma. En ese aspecto, creo que puede sostenerse cierta compenetración de las novelas con el marco narrativo, ya que el orden de inserción de estas no es arbitrario, sino que obedece a circunstancias muy específicas. El orden de presentación de las mismas no puede alterarse sin romper la coherencia del universo ficcional. Es cierto que las novelas no influyen demasiado en la acción principal, pero sí, al menos en el caso de *A lo que obliga el honor*, esta coopera a reforzar los sentimientos de Rufina hacia Jaime», *Ibidem*, p. 111.

cuñas que desvíen o pongan en un *impasse* la marcha de la diégesis⁴⁵⁷. En otras palabras, no es solo que la *Garduña-Solórzano* sea una «novela de aventuras con tres pequeñas novelas cortesananas intercaladas»⁴⁵⁸, sino que la misma historia principal adolece de recursividad. El esquematismo de los hurtos se repite sin apenas variantes: localización de la víctima > armas de Rufina como caballo de Troya: belleza natural y habilidades cortesananas de seducción (poesía, canto y acompañamiento con instrumentos) > narración de su pseudobiografía (siempre presentándose como víctima inocente de familiares injustos que la persiguen para limpiar su honor, para recluirla en un convento o para forzarla) > señales ambiguas de un corazón que empieza casualmente a enamorarse de su víctima > consagración del timo > huida del lugar con los bienes más preciados > justificación moral colectiva y regocijo de Rufina. De entrada, esto provoca otro problema, porque al prescindir de lo accesorio la trama troncal queda sin más ayuda que ella misma, corriendo así el peligro de aburrir al espectador. Sin embargo, Llovet y Lara Polop logran en buena medida salvar los muebles, y aun respetando muchos de los esquematismos, sacrifican la perfecta simetría del texto literario para recrear, aunque coja, otra con más ritmo y con un curioso añadido metaficcional y circular que explicaremos más adelante.

La impronta rítmica se produce al escanciar con buen oficio un texto ya de por sí bastante “adecuado” para ser trasladado. Repetimos que se suprimen las novelas ejemplares: *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, leída como alivio de caminantes por el clérigo Monsalve, un pasajero que acompaña a Rufina y Garay en un viaje en diligencia; *El conde de las legumbres*, leída por el bigornio Garcerán a petición de su

⁴⁵⁷ Pese a la matización de Rodríguez Mansilla, consideramos más adecuada la apreciación de Vallecillo López: «la función es la de distraer al lector momentáneamente del argumento principal. Puede observarse, pues, cómo Castillo Solórzano alterna sabiamente las narraciones intercaladas que persiguen una u otra función con el ánimo de no cansar al lector con demasiadas historias ajenas al relato principal que no tengan ninguna repercusión en este», «Análisis de las técnicas narrativas de *La garduña de Sevilla...*», *op. cit.*, p. 594.

⁴⁵⁸ M. Velasco Kindelán, *La novela cortesana...*, *op. cit.*, p.102.

camarada Crispín, y oída en secreto por Rufina desde otro aposento; *A lo que obliga el honor*, leída por Jaime para solaz de Rufina y sus criadas; así como la *Comedia famosa de la señora de Vizcaya*, leída también por Jaime hasta ser interrumpido a las pocas páginas. Asimismo se eliden las reacciones de algunas de las víctimas de Rufina (Roberto, Feliciano y Marquina): una vez que los pícaros ponen pies en polvorosa nada sabe de ellas el espectador (tampoco es necesario); además del Libro II, donde se narra el ardid de la eureka alquímica al genovés Octavio Filuchi, una supresión necesaria que afianza en la *Garduña-TV* el protagonismo de Rufina, teniendo en cuenta que aquí la pícaro pasaba a un segundo plano al ser la treta inventada, organizada y dirigida completamente por Garay. Otras supresiones achican aún más el sustrato picaresco. La *Garduña-TV* comienza *in medias res*. Con esta estrategia narrativa se prescinde de los orígenes de Rufina, orígenes que la conectaban genealógica y textualmente (la novela de Solórzano es una continuación de *Aventuras del bachiller Trapaza*) con el bachiller Trapaza. Así, la novela pierde «lo único eminentemente picaresco», puesto que, aun habiendo quedado los dos grandes robos (a Marquina y a Crispín), estos «están tan impregnados de atmósfera cortesana que la picaresca se reduce a los actos y motivaciones de fondo de Rufina y Garay»⁴⁵⁹.

Seleccionados los libros a trasladar y desflecados de metaficciones, estilísticamente la novela no plantea inconvenientes, porque si ya de por sí no entrañaba dificultad alguna la modalización en tercera persona, la criba dejaba un tronco narrativo sin florituras, sin desvíos, con poquísimas descripciones, «ayuna casi de sermones morales»⁴⁶⁰ y sin excesivos escorzos en sus trapisondas⁴⁶¹. El texto de Solórzano es

⁴⁵⁹ F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁶⁰ E. González Mas, *Historia de la literatura española. Barroco (Siglo XVII)*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1989, p. 407.

⁴⁶¹ La crítica ha identificado en el estilo de Castillo Solórzano tres etapas: «artificiosidad en las primeras colecciones con numerosos recursos retóricos y alusiones mitológicas; mayor sobriedad y

pura acción, y pura acción es lo que queda en la pantalla pequeña: tandas de timos y huidas con una arquitectura narrativa aún más conglomerada. Los demás mecanismos de adaptación están orientados a tal fin, desde las traslaciones hasta las elipsis o las breves escenas preñadas de significado. De ahí que en *Belisa, la criada*, orillen otras criadas y la vecina (esencial en los primeros devaneos de la garduña), creándose así un personaje coadyuvante sin paralelo nominal y de acción en el texto solorzano, o que

parquedad en imágenes a partir de *Huerta de Valencia*, 1629; y recuperación del gusto por el lenguaje brillante y ampuloso en las últimas colecciones, como se observa en *Alivios* y *La quinta*, en las que resurge el virtuosismo estético», M^a. R. Lepe García, «El último Castillo Solórzano: hacia un modelo innovador del marco narrativo», en A. Azaustre Galiana, S. Fernández Mosquera, *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, p. 348. La *Garduña-Solórzano* pertenecería a la segunda, en la que el novelista prescinde totalmente de ese «preciosismo pomposo» del que hace gala en otras obras suyas, P. Morell Torrademé, *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002, pp. 670-ss. Para describir este estilo, nos sirve lo que decía el licenciado Monsalve, personaje que aliviara a sus acompañantes el camino en coche leyéndoles una novela corta (en cierto modo funcionando aquí como un *alter ego* estilístico del vallisoletano): la «prosa [de mi novela] no es afectada de modo que cause enfado a los que la leyeren, ni tampoco tan baja de voces que haga el mismo efecto. Procuero cuanto puedo no cansar con lo prolijo ni desagradar con lo vulgar. Esta prosa que hablo es la que escribo, porque veo que más se admite en lo natural que lo afectado y cuidadoso», A. de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, en F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 481. En cuanto a las invectivas moralistas, hay en Castillo Solórzano dos estadios: «el primero desde *Tardes entretenidas hasta Lisardo enamorado* (1625-1629), determinada por narraciones con moralejas explícitas, ya colocadas al principio (*Tardes entretenidas* y *Jornadas alegres*), ya detrás (*Escarmientos de amor moralizados*). Y un segundo estadio, posterior a 1630, en el que Solórzano se deslinda de esta técnica y opta por el comentario moral indirecto, con reflexiones morales diseminadas por el relato» (M^a. R. Lepe García, «El último Castillo Solórzano...», *op. cit.*, p. 348). La *Garduña-Solórzano* se enmarca en este segundo estadio, de ahí que, quitando el comienzo de la novela, donde Castillo Solórzano lanza un aviso para navegantes («Sirva pues de advertimiento a los lectores esta pintura al vivo de lo que con algunas deste jaez sucede, que de todas hago un compuesto, para que los fáciles se abstengan, los arrojados escarmienten y los descuidados estén advertidos, pues cosas como las que escribo no son fingidas de la idea, sino muy contingentes en estos tiempos, y con esto daré principio al asunto», A. de Castillo Solórzano, *La garduña...*, *op. cit.*, p. 431), sea una obra «sin visos de ejemplarización», M. Velasco Kindelán, *La novela cortesana...*, *op. cit.*, p. 104. Esto, aunque en principio parezca no tener importancia en la adaptación, sí que la tiene de cara a entender globalmente la filosofía compositiva de *Las pícaras*. Otros episodios se decantarán por recodificar el fondo moralizador de los textos de partida. El caso más reseñable es sin duda es el de Angelino Fons, cuyo episodio (*La hija-TV*) se posiciona, en esencia, en contra de la novela que adapta. En la *Garduña* esto no sucede por dos razones: 1) el novelista emplea este aviso para navegantes más bien como un recurso de género que como una convicción, puesto que su novela termina disipando totalmente aquellos elementos que podían vincular a Rufina con sus pícaras precedentes (Justina, Teresa, Elena, etc.). Rufina comienza siendo una «mujer libre», pero acaba transformándose en una mujer cortesana, rendida al amor y feliz con su matrimonio. 2) Al ser una adaptación fiel, sin pretensión alguna de cuestionarse nada, el texto de partida calza a la perfección con casi todos los episodios de *Las pícaras*. En ellos, las mujeres son objetos para su recepción psicalíptica y sujetos intradieгéticos sin capacidad de transformación del mundo que les rodea.

la traslación espacial del primer encuentro con Feliciano sea en un patio y no en el Guadalquivir. Puede argüirse que tal modificación se deba a una cuestión económica, porque el rodaje en un exterior de estas características hubiera inflado innecesariamente el presupuesto. El hecho es que, independientemente de la causa, Llovet y Lara Polop ofrecen una opción que, si bien le resta cortesanía a la *Garduña-TV*, gana en celeridad e intensidad dramática. El pomposo viaje en barca por el Guadalquivir, un ingrediente muy del gusto de las novelas cortesananas, da paso a un entrenamiento de esgrima en el patio de un palacete, donde se encuentran Roberto (el joven que ha engañado a Rufina), Feliciano, Rufina y Belisa. Con solo una escena, se aglutinan los elementos de causalidad indispensables de lo que ocurrirá después. Gracias a ella sabemos que Feliciano y Roberto manejan con destreza los floretes, su condición de nobles y los apremios de la testosterona, y sabemos también, por el cruce de miradas (algo bastante significativo del poder manipulador de Rufina es la posición cenital que ella ocupa al observar maliciosamente a los apuestos contendientes [*fots. 108-110*]), y por los comentarios que intercambia con Belisa, que Rufina ha comenzado a pergeñar su venganza. El maquiavélico plan consiste en ganarse el favor de Feliciano para enfrentarlo a Roberto. Sin espada que ceñirse por su condición de mujer (o más bien por su implícito sadismo), Feliciano será el arrojado filo con que castigar al primer amante de la garduña. Así dispuestos los elementos y el mecanismo traslaticio (sin necesidad de evocar las galanterías, el sensorial ocio acuático y los tejemanejes específicos del flirteo), se genera una suerte de intensidad trágica por acumulación, pues ya desde la escena del patio el espectador intuye el nefando desenlace (el duelo se cobrará dos muertes —Roberto y Sarabia— y la huida de Feliciano por peligro de sogas).



fot. 108



fot. 109

fot. 110

Merece la pena señalar por último la reconfiguración del cierre de la *Garduña-TV*, sobre todo para insertarlo en la buscada simetría compositiva de la que hablábamos anteriormente, así como con el fondo cohesionador de *Las pícaras*. Tanto en el episodio como en la novela, la introducción de Jaime cumple al menos dos funciones: una de inversión especular y de afinidad platónica de cara a Rufina, y otra de consumación intergenérica.

Jaime aparece por vez primera como camarada de Crispín. Nada sabíamos de él hasta que el «falso ermitaño» lo convierte en el actante principal de su venganza contra Rufina. De hecho las mismas virtudes que, suponemos, Crispín valora en Jaime para urdir su plan, serán las que se vuelvan contra él como un *boomerang* envenenado. El joven solo tiene que fingirse perseguido (por la justicia tras supuestamente haber dado muerte a unos contrincantes que lo seguían por conflictos de honor desde Valencia) y buscar amparo en casa de Rufina, y una vez ahí, dejar que sus virtudes físicas e intelectuales hagan el resto: ablandar el pecho de la pícara, allanando así la entrada de Crispín. A partir de aquí se conjuga un intercambio de papeles: Jaime pasa a ser el victimario y Rufina la víctima, con la baza de que la codificación del engaño descansa en los mismos elementos que la garduña había venido empleando. Ahora es Jaime el caballo de Troya y quien mina la voluntad de Rufina sirviéndose de su juventud y natural belleza, y de su pericia para causar impresión gracias a la lectura de poemas y una novela corta, al relato de su penosa e injusta (pseudo)biografía, a su origen aristocrático o a sus interpretaciones musicales. Ahora bien, ¿cómo es posible que Rufina, siempre recelosa y avispada, se rinda a los pies de un truhán que usa idénticas armas a las suyas? ¿Ella, que se preciaba de haberle dado la estocada a Crispín, uno de los delincuentes más hábiles y peligrosos de la península? ¿Tan ciega está que es incapaz de reconocer a Crispín, con quien había convivido varios días en la ermita? ¿Tanta es la transformación como para no identificar al ermitaño, pese a lucirse ahora sin barba, sin hábito de mendicante y disfrazado de corchete de la justicia? Esto se debe a que, en el fondo, a Castillo Solórzano le interesa más bien la simetría compositiva y la disolución total del género picaresco que otros aspectos tales como la verosimilitud. En este sentido, se produce en la *Garduña-TV* una curiosa situación. En esencia, la adaptación no se separa de la postura del novelista; sin embargo no plantea los mismos



“problemas” de verosimilitud. Esto se debe a la distinta vinculación de continuidad receptiva que las dos artes proporcionan. Presumiendo que el lector no se salte las páginas, es inevitable que la relación con la novela sea muchísimo más dilatada en el tiempo. Hay una familiaridad más intensa con el microcosmos de Crispín, con sus secuaces, con los entresijos de sus hurtos y con su progresivo acercamiento a Rufina, que va desde la necesidad de salvaguardar la compostura como “falso” ermitaño (*fot. 111*) (Rufina es supuestamente ajena a lo que esconde la fachada de su mundo, por lo tanto hay que preservar el papel adoptado) al nocivo descuido —por amor, como ocurriría con Marquina— de ofrecerle a la pícara la “clave” de entrada a su cueva de Alí Babá. En la *Garduña-TV*, en cambio, todo esto sucede en diez minutos. La reaparición de Crispín, ataviado con su nuevo rol de corchete, pasa desapercibida para los espectadores (*fot. 112*), en parte porque ni siquiera se le nombra como tal en lo que resta de episodio (algo inevitable en la novela, sobre todo porque esta no pretende escamotearle al lector este dato), en parte por el buen trabajo de caracterización, pero sobre todo también porque se trata de un personaje interpretado por un actor muy poco conocido. Solo tras un análisis visual y de casting minucioso uno consigue identificar en una misma persona física al mismo personaje desdoblado; por tanto, lo que en la novela es “inverosimilitud”, en la ficción televisiva, el hecho de que Rufina no reconozca a Crispín cuando este irrumpe disfrazado de corchete en su casa, es completamente verosímil.



fot. 111

fot. 112

Pero dejando de lado esta particularidad receptiva, en lo que sí parecen andar en paralelo texto literario y texto filmico es en que Rufina sea colocada frente a un espejo y viceversa, que Jaime se vea reflejado también en Rufina. Así pues, no es extraño que esta palmaria afinidad destruya el plan inicial de Jaime (tramado por Crispín), a quien le bastarán pocos momentos y pocas señales para enamorarse también de su víctima. Hasta este preciso instante la canibalización intergenérica no había sido completada, quedaba recodificar el sentimiento amoroso, anular sus fisuras, sus condicionantes sociales, económicos y de promoción jerárquica, y el utilitarismo con que había venido articulándose durante toda la trama. El amor platónico era condición *sine qua non* para que la novela cortesana se materializara totalmente:

Cuando ya se habla de Rufina y Jaime como “finos amantes”, lo picaresco pasa a subordinarse completamente a lo cortesano. El lector se encuentra frente a una pareja de jóvenes enamorados propia de la ficción amorosa proveniente de la novela cortesana. Ella se entrega a Jaime, pues solo así se entiende el ser este “favorecido del todo”, y quedan “casados” al menos de hecho. [...] Rufina y Jaime son pícaros despicarizados que tienen una segunda oportunidad y no parecen desaprovecharla. Son redimidos por el verdadero

amor, que solo es posible por compartir el mismo lugar en la escala social. No hay desigualdad ni conflicto en su unión⁴⁶².

Una vez sintonizadas sus almas, ambos tramarán una doble contra destinada a erradicar cualquier vinculación con lo picaresco. Jaime le hará creer a Crispín que su plan funciona primorosamente y Rufina le hará creer a Garay que está de acuerdo con su propuesta de vivir juntos (razón que lo alejará de su lado para ir a solucionar el divorcio de su anterior matrimonio), ganado así tiempo para reunir la liquidez y los enseres suficientes con que iniciar una nueva vida alejada de un mundo al que literariamente ya no pertenecen.

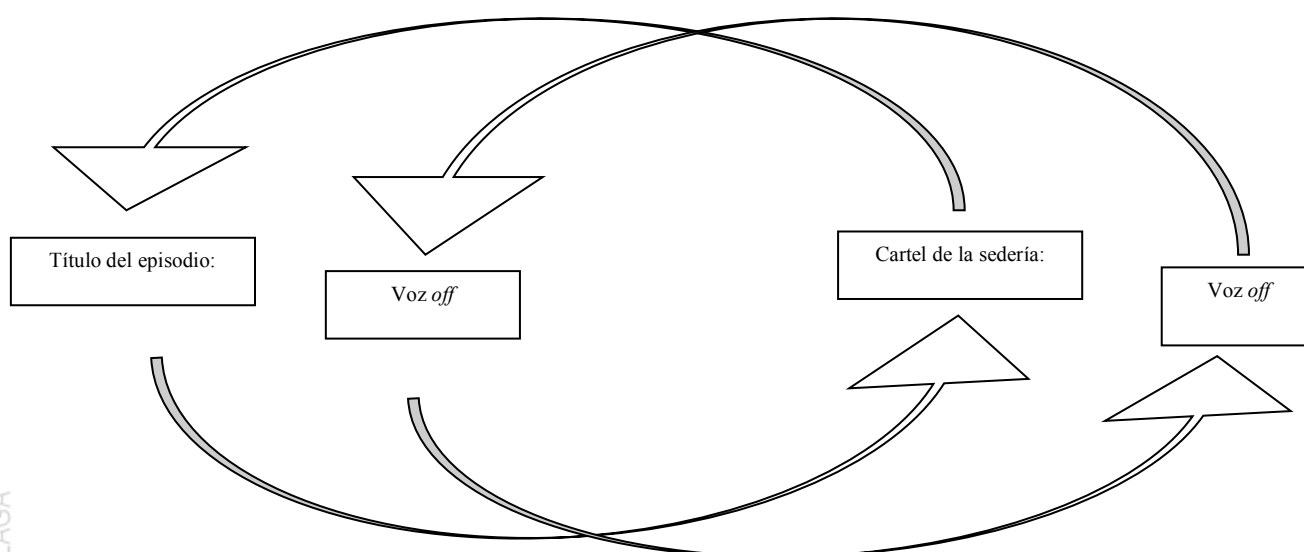
Esta simetría de Castillo Solórzano es trasladada a la adaptación, aunque la inversión del engaño quede técnicamente algo desequilibrada. No todos los rasgos que definen a Rufina hallan su correspondencia en Jaime. Y no es que la Rufina catódica se desprenda de algunas de sus habilidades, sino que es Jaime el que parece carecer de ellas. Por motivos de tiempo, Llovet y Lara Polop condensan el material de origen, seleccionando solo algunos de los rasgos caracterizadores de Rufina. Paradójicamente, esto beneficia a la trama en cuanto a destreza compositiva se refiere, porque hubiese sido innecesario repetir tal cual un esquema narrativo en el que solo cambiaban los actantes, sobre todo teniendo en cuenta que la *Garduña-TV* eliminaba aquello a lo que Castillo Solórzano acudía sistemáticamente: colocar entre timos y raterías historias con una propia autonomía estilística y argumental desconectadas del itinerario vital de Rufina. En los televidentes, y quizás por el eco de las recientes acciones de la garduña, el mecanismo condensador logra crear la misma simetría. No se percibe falla alguna en este sentido, a no ser que se realice en la comparativa un cómputo cuantitativo y cualitativo de los elementos.

⁴⁶² F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 120.

Independientemente de que se traslade con mayor o menor fidelidad la equilibrada distribución de Castillo Solórzano, es interesante resaltar el nuevo encaje circular de la *Garduña-TV*. La novela deja abierto su abrupto final, con la promesa a los lectores de una segunda parte que, al parecer, nunca llegó a materializarse:

Con todo no cesaban los alguaciles de hacer averiguaciones del hurto y de buscar al poeta; lo cual, sabido por Jaime, dando cuenta dello a su esposa, le aconsejó que dejasen a Madrid, pues tenían dinero con que poder pasar en otra parte tomando algún trato. Siguió su parecer el mancebo y así, dejando Madrid, se fueron a Aragón, donde en su metrópoli, la insigne ciudad de Zaragoza, tomaron casa y en ella pusieron tienda de mercaderías de seda, ocupándose algún tiempo en esto. Donde los dejaremos, remitiendo a segunda parte el salir de aquí, en la cual ofrezco más sazonadas burlas y ingeniosas estafas por la señora garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas⁴⁶³.

En el capítulo televisivo, en cambio, se opta por una curiosa conclusión simétrica, el añadido de dos circularidades autorreferentes y asincopadas:



⁴⁶³ A. de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, en F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 644.

La voz *off* se introduce solapándose con los primeros segundos de la *Guarduña-TV* y con los últimos de su cierre. Es una voz *off*-marco que funciona tanto como recurso pedagógico y de sumarización, como homenaje. Quitando los paratextos de la novela (tasa, aprobaciones, dedicatoria y prólogo), en el episodio se lee prácticamente sin variaciones el primer párrafo de la *Guarduña-Solórzano*:

Texto literario	Guion televisivo
<p>Es la garduña, llamada así vulgarmente, una animal que, según escriben los naturales, es su inclinación hacer daño hurtando y esto es siempre de noche. Es poco mayor que un hurón, ligero y astuto. Sus hurtos son de gallinas; donde anda no hay gallinero seguro, tapia alta ni puerta cerrada, porque por cualquier resquicio halla por donde entrar⁴⁶⁴.</p>	<p>VOZ OFF: (<i>Rufina pasea con Belisa por el interior de la catedral de Sevilla.</i>) Es la garduña una animal que, según escriben los naturales, es su inclinación hacer daño hurtando y esto es siempre de noche. Es poco mayor que un hurón, ligero y astuto. Sus hurtos son de gallinas; donde anda no hay gallinero seguro, tapia alta ni puerta cerrada, porque por cualquier resquicio halla por donde entrar.</p>

Esto les sirve a los adaptadores para explicar el remoquete de Rufina —y por extensión el título de la novela—, porque es seguro que la audiencia no estuviese familiarizada con el término, menos aún con su vinculación con la picaresca⁴⁶⁵. Era una cala necesaria, aprovechada para homenajear la fuente y para estructurar la nueva simetría fílmica. Solo al final del episodio vuelve a aparecer como broche, esta vez con

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 429.

⁴⁶⁵ Es interesante la peculiar definición del Covarrubias: «Al ladrón ratero sutil de manos, llamamos garduña, porque echa la garra y la uña; de do pudo tener también origen este nombre, quasi garruña, agarrar con la uña». El término aparece también en la descripción que Castillo Solórzano hace de Teresa de Manzanares: «Escribo la vida, inclinaciones, costumbres y máquinas de una traviesa moza, de una garduña racional, taller de embustes, almacén de embelecros y depósito de cautelas», A. de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, en F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 181.

la función narrativa de resumir los destinos de algunos personajes, aquellos de los que nada sabíamos por haber quedado a remolque del tronco principal. Con pocos segundos, y solapándose con fotogramas congelados según vaya relatando, la voz *off* aclara el ahorcamiento de Crispín, que «como buen cristiano perdonó [a Rufina y Jaime] a la hora de la muerte», y las penurias del buen Garay, quien «cargado de años, hierros y trabajos, salvó de la galera, yendo a ser acarreador de agua y siervo de su majestad con otros muchos que no pretendieron aquel cargo». Es por tanto una voz *off* ficticiamente omnisciente (la única omnisciencia real es la gramática fílmica) que produce el efecto psicológico de dar paso a una (tele)novela, una voz *off* explicativa, de homenaje y de eficacia diegética (sumarizar lo que el texto literario narra pero que el episodio, acuciado por el poco tiempo disponible, era incapaz de afrontar visualmente).

Para la otra circularidad, la adaptación recurre tanto al título parcial de la novela (*La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*), como al mecanismo de desarrollo. En la *Garduña-Solórzano* solo se especifica que Rufina y Jaime «pusieron tienda de mercaderías de seda, ocupándose algún tiempo en esto». Abandonados allí por la pluma del novelista, la adaptación decide imaginarlos en ese nuevo oficio, recreando el espacio y el momento que tanto anhelo les produce. Y es allí, en su interior, donde la cámara graba el rótulo informativo de “Sedas del Perú” de una de las repletas y coloridas estanterías (*fol. 113*), indicando la incipiente bonanza del negocio y mostrando tras ella la felicidad de la pareja (*fol. 115*). En un giro metaficcional, el espectador escucha a Rufina decirle a Jaime que la sedería podría llamarse “La garduña de Sevilla”, y tras una elipsis y un plano exterior de la calle, se nos muestra otro rótulo, esta vez de mayor tamaño y coronando la entrada de la sedería, y con el nombre que Rufina le había propuesto a Jaime (*fol. 114*). Todo cierra perfectamente, y lo que en la fuente textual era fruto de una simetría literaria, en la adaptación es una pensada simetría televisiva.





fot. 113



fot. 114



fot. 115

Finalmente, y para *Las pícaras*, la *Garduña-Solórzano* representa sin duda el texto idóneo. De entre todos, es la adaptación que menos cambios introduce en relación al “espíritu” de la obra de partida. A Lara Polop y Llovet no les interesaba indagar en el sórdido microcosmos que envuelve a las pícaras áureas, porque si de elegir algo de la producción del escritor vallisoletano se trataba, quizás hubiese sido más interesante adaptar *Teresa de Manzanares*. Sin embargo, la novela protagonizada por Rufina sintetizaba algunos de los elementos que, como virus propagándose, contagiarían a casi todos los demás episodios. Si prescindimos del erotismo, la *Garduña-Solórzano* es el

alma mater, porque pocas modificaciones argumentales cabía introducir en uno de los finales más complacientes de la historia de la picaresca. Es el norte simbólico; por lo tanto, si hipotéticamente se hubiese llevado a la pantalla chica a Teresa en vez de a Rufina, esta no hubiese terminado malcasada, como tampoco en *Las pícaras* terminan malcasadas, sometidas o rodeadas de miseria (vejez, enfermedades, malos tratos, celestinaje, hambre, etc.) Justina o la Lozana, por más que los textos de partida muestren esta faz tan agria y tan descorazonadora. Dicho de otro modo, la producción de *Las pícaras* marca una pauta que, exceptuando *La hija-TV*, seguirán todos los episodios: la de desinteresarse de aquellas mujeres libres que arrastraban consigo las injusticias de su época, con la única meta de agradar a un público que hartado ya de contratiempos políticos esperaba solo de estas pícaras el erotismo más superficial y los finales más comedidos. ¿Y qué mejor modelo que «el libro menos picaresco que escribió Castillo Solórzano»?⁴⁶⁶ Es cierto que el final de la *Guarduña* puede interpretarse de dos formas, una negativa o de corte feminista, que lee el matrimonio de Rufina y Jaime como la anulación del protagonismo que hasta entonces poseía la pícara, al quedar esta subsumida en su nuevo marido:

Rufina toma una posición secundaria y al final sigue los deseos de su esposo cuando él propone que dejan Madrid. Así aunque Rufina parece salir bien, ella realmente pierde como pícara pues es relegada a segundo plano, retirándose de ser participante activa e instigadora de hurtos, y cediendo ese papel dominante a Jaime. Rufina vuelve al papel tradicional de esposa, tomando la parte pasiva en esta relación. Es decir, ya no es pícara⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁶⁷ M. Pérez de Erdélyi, *La pícara y la dama: La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Universal, 1979, p. 84.

Y otra positiva, redentora o de consumación intergenérica:

A ser esposa tradicional, siguiendo el ideal materno (aunque Estefanía no lo consiguió), es a lo que se orienta Rufina cuando, al fin, encuentra al hombre de sus sueños. El final feliz del libro descansa, precisamente, en que la protagonista deja de ser pícara. Esta es la mayor innovación de Castillo Solórzano y representa una ruptura en la pequeña tradición de la picaresca femenina. Desde el inicio, el personaje de la pícara (Justina, Elena, Teresa) se orienta a usurpar el papel de la dama, pero solía acabar mal, malcasada o cruelmente ajusticiada. Rufina, en cambio, sí lo logra⁴⁶⁸.

Pero independientemente de a cuál lectura nos acogamos, lo que atañe a nuestro análisis es la estocada definitiva que se le asesta a la picaresca convencional cuando Rufina contrae matrimonio con Jaime, ya que este enlace la posiciona *ipso facto* con sus compañeras catódicas, con Justina, por ejemplo, que termina comprometiéndose con Pero Grullo por amor (el plan maestro de la montañesa), o con Leonarda, cuya idealización del oscuro galán la impele a entregarse a él como si fuese a un sacrificio, o con Esperanza, que acaba, también con compromiso marital de por medio, en los brazos de don Félix, el personaje más ridículo y estomagante de todos los que pueblan *La fingida-TV*. Con este final Rufina no solo se aburguesa, no solo se desprende de su reciente pasado picaresco, sino que queda sincronizada automáticamente con casi todas sus compañeras televisivas. ¿Qué modificar entonces si la novela del vallisoletano expresaba con su final la quintaesencia de *Las pícaras*? De ahí las interrupciones sistemáticas de Jaime cuando Rufina se propone una y otra vez contarle su pasado. A Jaime no le importa la crueldad, la impasibilidad, la inclinación traviesa, los timos o el despejo atrevido de Rufina, sino solo el giro cortesano hacia la lealtad, la empatía de sus almas, la nobleza y la capacidad de amar. «Lo único que quiero saber es si vamos a ser

⁴⁶⁸ F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 121.

felices», le dice Jaime al callarla, un añadido que expresa a la perfección el espíritu compositivo del serial. Es cierto que confunde ese otro añadido en el que Jaime le quita la bolsa a un fraile que pasaba por la sedería pidiendo limosna, un prudente «araño» de un personaje que parece ser incapaz de cortar del todo el cordón umbilical que lo unía a la picaresca. Quizás sea otro homenaje de los adaptadores a esa promesa de Castillo Solórzano de dar a la imprenta una segunda parte de su novela, en la cual ofrecería «más sazonadas burlas y ingeniosas estafas por la señora garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas»⁴⁶⁹. Pero no nos engañemos, lo que se impone en esencia es la poética de la novela cortesana, influjo que parece penetrar casi todos los finales de *Las pícaras*, «donde el *omnia vincit Amor* y el matrimonio se ofrece como la culminación y recompensa de todas las pericias padecidas por los amantes»⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ A. de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, en F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 644.

⁴⁷⁰ F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 37.

4.1. GARDUÑA-TV. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ⁴⁷¹
<p>(1) Interior de una catedral. Rufina, «de embozo», y su criada Belisa se pasean con discreción⁴⁷². Una voz <i>off</i> narrativa se superpone a las imágenes: «Es la garduña una animal que, según escriben los naturales, es su inclinación hacer daño hurtando y esto es siempre de noche. Es poco mayor que un hurón, ligero y astuto. Sus hurtos son de gallinas; donde anda no hay gallinero seguro, tapia alta ni puerta cerrada, porque por cualquier resquicio halla por donde entrar». Roberto, acompañado de su criado, cae rendido ante la mirada de Rufina. Ambos se acercan a Rufina y Belisa. Un empleado de la catedral aparece de vez en cuando separando a las parejas con una pala: «¡Sepárense! ¡Sepárense!» Roberto, tras prometerle, entre otras cosas, el elegante y lujoso vestido que luce una dama de la nobleza, consigue que Rufina ceda a sus pretensiones.</p>	<p>L. I, p. 439 Desarrollo L. I, p. 429</p> <p>L. I, p. 439</p> <p>Ø</p> <p>L. I, p. 439</p>
<p>(2) Patio exterior de la catedral. Roberto le pide a la dama de la nobleza el vestido para la representación teatral de «De un pueblo que se subleva, Fuente... no sé qué. Pero al final viene la reina y lo arregla todo»⁴⁷³.</p>	<p>L. I, p. 439 Desarrollo</p>
<p>(3) Interior de la casa de Lorenzo de Sarabia, marido de Rufina. El criado de Roberto le lleva el vestido a Rufina. Visiblemente contenta, le da una propina al criado. El criado le da la dirección donde vive su señor.</p>	<p>L. I, pp. 439-440</p>
<p>(4) En el cuarto de Roberto. Rufina y Roberto están en la cama, desnudos bajo las sábanas. Hablan sobre el matrimonio no deseado de Rufina, sobre Garay y sobre cómo podrá explicarle a su marido el nuevo vestido. Enamorada, Rufina le dice: «Algo se me ocurrirá. Esta medicina es muy buena para la imaginación». Se besan⁴⁷⁴.</p>	<p>L. I, p. 440 Desarrollo</p>

⁴⁷¹ A. de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, en F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p., pp. 421-644.

⁴⁷² El fragmento utilizado es el siguiente: «dieron permiso a Rufina para salir todas las mañanas fuera de casa, con achaque de ser esto unas novenas que hacía para que Dios le diese un hijo. Esta era la disculpa para con su marido y lo cierto de sus salidas era dejarse ver en Cal de Francos o en la iglesia mayor», *Ibidem*, p. 439.

⁴⁷³ En la novela, esta escena solo ocupa tres líneas: «Tenía conocimiento con la señora que tenía el vestido a quien había de imitar el prometido a Rufina, y fuese Roberto a su casa y pidiósele prestado como que era para una comedia que se hacía en el monasterio de monjas. No se lo pudo negar [...]

, *Ibidem*, p. 439. Nótese la traslación espacial: casa de la señora > patio de la catedral; así como la cómica duda de Roberto sobre el título de *Fuenteovejuna* y su sinopsis, sin duda un guiño al espectador, que sí conoce la obra de Lope pero seguramente no la de Solórzano.

⁴⁷⁴ Este desarrollo cumple con la estética del destape. La novela es bastante más sutil en ese sentido: «antes de que saliese Roberto de su casa ya había tenido el premio de sus deseos. Despidiose Roberto

<p>(5) Interior de la casa de Lorenzo. Rufina cose y Lorenzo lee. Le pregunta cómo va su «novena», porque quiere saber si se obra el milagro que le ayude a concebir un hijo suyo. Entra Rodolfo, que haciéndose pasar por el criado de la dama de la nobleza, reclama el vestido prestado a Rufina. Ella, a regañadientes, manda a Belisa para que se lo entregue. Enfadado, Lorenzo le pide explicaciones a Rufina. «Una amiga mía —le explica— quería copiarlo».</p>	<p>L. I, pp. 439-441</p>
<p>(6) Patio principal de un palacete. Un grupo de jóvenes practica esgrima. Rufina y Belisa observan las estocadas y lances, apoyadas en la balaustrada de piedra del primer piso. Intercambia miradas con el joven Feliciano. «¿Le ha gustado, señora?», le pregunta Belisa. «¿El hombre? Para la cama no sé. Para vengarme de Roberto, seguro», responde Rufina. Roberto se percata de la escena y los visajes delatan sus celos. Feliciano sube a hablar con ella. Roberto le lanza una mirada de rencor y Rufina, desafiante, se la sostiene⁴⁷⁵.</p>	<p>L. I, pp. 443-444 Traslación de espacio Transformación</p>
<p>(7) Interior de la casa de Lorenzo. El marido se muestra indispuesto y decide marcharse a la lonja. Rufina aprovecha su ausencia para mandar a Belisa que avise a Feliciano.</p>	<p>Ø</p>
<p>(8) Interior de la casa de Lorenzo. Dentro de la habitación. Ambos están terminando de vestirse. Feliciano le regala una lujosa cadena. Se besan. Se oye el relincho de un caballo. «¿Quién es?», le pregunta Feliciano. Rufina le dice que es un «atrevido» que no deja de molestarla. «Yo me encargo de él», sentencia Feliciano. A lo que agrega Rufina, alevosamente y quizás con un doble sentido erótico: «¡No quiero que riñas por mi culpa! ¡No quiero! ¡Aunque después de haberte visto usar la espada!»</p>	<p>L. I, pp. 445-446</p>

dejando a Rufina pensando en cómo daría a entender al marido que aquel vestido se le había enviado un pariente suyo de Madrid, para que Sarabia no tuviese sospecha alguna della», *Ibidem*, p. 440.

⁴⁷⁵ En la novela, se prescinde de Roberto, y el encuentro con Feliciano tiene lugar en la cubierta de un barco, mientras Rufina y su vecina pasean por el Guadalquivir: «En un festivo día de los que Sevilla solemniza con mayores fiestas y mayor concurso de gente, se vio en Triana, que es entre las dos Pascuas, todos los viernes, desde Resurrección hasta Pentecostés; pasa el río Guadalquivir, célebre río de la Andalucía y espejo de los muros de Sevilla. En uno de los muchos barcos enramados que para el pasaje tienen los barqueros, que aumentan su caudal a costa de holgones, iba Rufina con espesa licencia de su marido a esta fiesta, por llevarla una vecina suya de quien Sarabia hacía la bastante confianza para fiársela, ignorando lo oculto de la persona a quien se la entregaba; cosa en que deben reparar los maridos, pues por no conocer bien las personas con quien tratan sus mujeres, resultan destas amistades cosas en ofensa suya. Era la vecina mujer de su poco de barreno, amiga de ser vista y de conversación. Fletaron un barco para ella, para Rufina y otras dos amigas y la cudicia del barquero quiso que le ocupasen más personas, sobornado de un hidalgo que asistía con otros tres camaradas a la orilla del río, aguardando ocasiones como estas, de quien son en Sevilla lindos ventores. Descubriose el rostro Rufina al tiempo de entrar en el barco. Viola esta galán, que nombramos con el nombre de Feliciano y parecióle bien la moza, con lo cual persuadió fácilmente a sus amigos que se embarcasen con ellas y granjeó para esto la voluntad del barquero con dineros, que todo lo allanan», *Ibidem*, p. 443. Se han producido, por lo tanto, dos traslaciones, una de personaje: vecina y otras dos amigas > Belisa; y otra espacial: barco > patio del palacete. Sin duda, la adaptación agrega una tensión ausente en el texto de partida, creada por una serie de elementos (ejercicios de esgrima, miradas encontradas, celos de Roberto, etc.) que anticiparán la tragedia del duelo a muerte de tres escenas después.

<p>(9) Calle al pie de la vivienda de Lorenzo. De noche. Resguardada en una esquina, Belisa vigila la llegada de su amo. Al verlo, lanza una piedrecita a la ventana de Rufina, avisándola para que Feliciano abandone la vivienda. Roberto y Feliciano se encuentran frente a la casa. Con tranquilidad y elegancia, acuerdan un duelo en una callejuela próxima, casualmente situada bajo la ventana del aposento donde Lorenzo tiene su escritorio y su biblioteca⁴⁷⁶. Desde el aposento Lorenzo escucha las razones de la lid. Los espadachines se enzarzan en un tenso ir y venir de estocadas que se salda con la muerte de Roberto. Tras ser testigo del enredo provocado por su mujer, Lorenzo, enfurecido, saca una daga. La clava violentamente en su escritorio y, justo cuando se dispone a dar cuenta de su agravio sobre un pliego que justifique su venganza inminente, muere de un infarto⁴⁷⁷.</p>	<p>Ø</p> <p>L. I, pp. 446-448</p>
<p>(10) Habitación de matrimonio. Rufina se despierta. En la otra habitación, encuentra a Lorenzo tirado en el suelo. Coge la carta y la lee. La voz <i>off</i> de Lorenzo se sincroniza con la lectura preocupada de Rufina: «Para que mi justificación sea</p>	<p>L. I, pp. 447-450</p>

⁴⁷⁶ Antes de este duelo, se produce otro entre el padre de Rufina y Roberto: «Desde aquel día trató de vengarse desta ofensa de Roberto. Comunicó la venganza con una criada suya, contándole el caso y fue a tiempo que Trapaza pudo oírlo todo. Tomó muy por su cuenta la venganza, [...] y así, como conociese al actor de la burla de asistir a los garitos donde él iba, hallándole un día en uno, le sacó al campo de Tablada [...]. Pero fue muy en contra de Trapaza, porque aquel fue su último día, pues de una estocada le dejó Roberto sin aliento ni poder hacer un acto de contrición, fin que tienen los que viven como este había vivido», *Ibidem*, pp. 441-442. Para dinamizar la acción, en la *Garduña-TV* se prescinde completamente del bachiller Trapaza.

⁴⁷⁷ La agonía interior de Lorenzo queda muy simplificada en la escena. Se atisba poco del proceso psicológico (o dilema *cuasi* romántico) por el que el marido deshonrado transita durante toda la noche al buscar las razones que justifiquen el asesinato de su esposa, ajusticiamiento que no tendrá lugar, porque la muerte, por suerte para Rufina, acabará llevándose a él antes: «Lo primero que Sarabia pensó en su venganza fue subir a la cama donde dormía su aleve esposa y matarla a puñaladas, mas consideró haber visto llevar aquel difunto de allí a su homicida y que, si la quitaba la vida, se le había de imputar a él el delito haber sido sin causa y que para esto tendría dos testigos contra sí en sus dos criadas. Resolviase a darla veneno con secreto, que fuese obrando algún tiempo y parecíale que no cumplía con su justo enojo en dilatar lo que pedía breve ejecución. Por otra parte determinaba irse de Sevilla y dejarla, y en esto no estaba fijo, porque dejaba muchas cosas pendientes al juicio de las gentes, que podrían decir lo que quisiesen en oprobio de un hombre de su edad. Con esto volvió al primer intento, que fue acabar con la vida de Rufina y, antes de ejecutar este rigor —que no lo era, sino justo castigo de su pecado—, le pareció dejar escrito en un papel la causa de haber hecho aquel homicidio, para disculpa suya. Con esto, tomando recaudo de escribir, comenzaba a dar cuenta en un pliego de su agravio y venganza, y pareciéndole que no le daba las razones ponderativas que su agravio pedía, le rompía y comenzaba a escribir otro. Desta suerte rompió tres con harta aflicción de su espíritu, porque como Sarabia era de edad, cualquier accidente de pena era mucho para afligirle, cuánto más un agravio tan conocido contra su honor que a otro de más ánimo hiciera dudar mucho en sus resoluciones. Al fin, después de haber rompido los tres papeles comenzó a escribir el cuarto más a satisfacción suya, si bien paró en él, porque habiendo de nombrar a los ofensores de su honra no sabía el nombre de ninguno, por no los haber conocido. Bien sabía Sarabia que lo que le tocaba era buscar a los adúlteros y quitarles primero la vida y luego a su mujer, mas, no los conociendo, bastante venganza era quitarla a ella la vida. En estas perplejidades pasó gran parte de la noche escribiendo, borrando y rompiendo papeles, con grandísima aflicción suya. Resuelto, pues, de acabar de una vez, habiendo pensado antes lo que había de escribir, sin borrar ni romper, margenó otro pliego y habiendo escrito lo más de la sustancia de su ofensa, le sobrevino tal accidente de pena escribiéndolo, que fue bastante para ahogarle los espíritus vitales y acabar con su vida, cayendo en el suelo el cuerpo falto del alma, que habiendo fulminado venganzas, llevaba el pasaje no muy a parte segura», *Ibidem*, pp. 447-448.

<p>notoria a los que leyeren este papel, digo que la causa de todo es el poco recato de mi liviana mujer, quien admitió dos amores a un tiempo, y por preferir el uno al otro, murió el más desgraciado, haciéndome el cielo su brazo para que mate yo a la traidora». «Iba a matarme», le dice a Belisa. La criada, despreocupada, le aconseja quemar el papel y enterrar a Lorenzo. En un plano detalle, arde el pliego coronando con sus cenizas la llama de una vela⁴⁷⁸.</p>	
<p>(11) Interior de la casa de Lorenzo. Acosados por los acreedores, Rufina, vestida de luto, y Garay consiguen entrar por la puerta a duras penas. «Tenía más créditos que fortuna», dice Garay⁴⁷⁹. «Bien nos engañó a los dos — continúa—. Pensábamos que con tu matrimonio podíamos pagar las deudas que dejó tu padre». En la casa, no queda nada. Durante el entierro, el sobrino ha robado todas las pertenencias de su difunto marido. Garay le comenta que han llegado de Indias peruleros ricos. «Empezaremos por Marquina, el avaro que arruinó a mi padre», sentencia Rufina⁴⁸⁰.</p>	L. I, pp. 450-452 Transformación
<p>(12) Frente al amplio y bucólico pazo de Marquina. Garay se lo señala. Y Rufina, dichosa, le espeta: «¡Adelante con la función!».</p>	Ø
<p>(13) Quinta de Marquina. El perulero recrimina a su criada a que preste atención al limpiar las lentejas: «Hay que tirar las piedras, pero no las lentejas [...]. Con este saco tenemos que tener hasta fin de año»⁴⁸¹. Marquina encuentra a Rufina detrás de las sábanas tendidas.</p>	Ø L. I, pp. 455-456

⁴⁷⁸ La adaptación prescinde de la «traza» que Rufina y sus criadas llevan a cabo para exonerar de cualquier culpa a la picara: «Contaron la causa a que atribuían la muerte de Sarabia sus criadas, diciendo haberle advertido no cenase tanto, que [para] un hombre de su madura edad era grande exceso, con que los que lo preguntaban se satisficieron. Acudió la justicia, que nunca falta en estas ocasiones, y con el abono de la vecindad en lo bien que se hubieron estos dos casados, se les quitó toda sospecha que podían concebir desta repentina muerte», *Ibidem*, p. 450.

⁴⁷⁹ Seguramente, esta apreciación de Garay pertenece al siguiente fragmento: «Paseábala un agente de los negocios de un perulero, hombre de más crédito que caudal, acreditado por hombre de verdad en la Casa de la Contratación, y con alguna hacienda», *Ibidem*, p. 438.

⁴⁸⁰ En la *Garduña-Solórzano*, Garay aparece tras esta escena: «Pues como Rufina se dispusiese a burlar a este avariento, el modo con que trazó esta burla fue valiéndose de un personaje muy a su propósito», «único en esto del arte de rapiña», p. 453. La adaptación agrega un matiz importante al individualizar la justificación de la estafa: «el avaro que arruinó a mi padre». En la novela, la llegada del perulero Marquina no la conoce por boca de Garay, sino por lo que en la ciudad se comenta: «Oyó Rufina las cosas deste hombre y parecióle ser bueno hacerle una estafa que le escociese y ella saliese con ella muy medrada», *Ibidem*, p. 452.

⁴⁸¹ Es esta una recreación con tintes fernangomecianos de lo que la gente sabe de Marquina: «el hombre más miserable que crió naturaleza; porque aun el sustento de su cuerpo se le daba con tanta limitación que ayunaba por ahorrar», *Ibidem*, p. 452. Hemos preferido dejarlo como un añadido, porque su función entronca más bien con los gags cómicos que cohesionan tonalmente los episodios de *Las pícaras*.

<p>Pide explicaciones a su criada, pero, ante la hermosura de Rufina, ablanda su desconfiado y avaro carácter⁴⁸². Hospitalario y galán, le ofrece su casa.</p>	
<p>(14) Interior del pazo, en una mesa repleta de apetecibles platos. Rufina llora para conmovier a Marquina, que se compadece y se ofrece a escuchar que es aquello que la apena. Rufina le relata la causa de su fingido pesar⁴⁸³.</p>	<p>L. I, pp. 457-464 Simplificación</p>
<p>(15) Interior del pazo. A través del enrejado de una ventana, Rufina le cuenta a Garay cómo se está desarrollando el plan previsto: «desconfiado, vanidoso, difícil de asaltar y no tan difícil de engañar»⁴⁸⁴. Acuerdan finiquitar el plan esa misma noche.</p>	<p>L. I, pp. 468-469</p>
<p>(16) Interior del pazo. Rufina canta acompañándose de una guitarrilla: «El baila en el fondo de tu pecho, / entre recuerdos / casi escondidos en tus heridas. / ¡Qué duro es tenerte y no tenerte, / ni media vida, / ni media noche, ni mediodía! / ¡Qué amargo es el sabor de estos besos, / cuando tus besos / son las caricias de despedidas!» Marquina, prendado, le alaba la canción⁴⁸⁵.</p>	<p>L. I, pp. 465-467</p>

⁴⁸² Valiéndose directamente de los encantos de Rufina, la adaptación omite los sobornos a los empleados de Marquina, sin los cuales los pícaros no habrían podido allanar su entrada a la fortificada quinta: «Ofrecía esto en ocasión que la mujer del hortelano salía a ver con quién estaba su marido hablando, y oyó la plática y aun vio la oferta, cudiciándose a la alegre moneda que le daban, con lo cual animó a su marido a que recibiese en su casa aquella mujer», *Ibidem*, p. 454. Estos son deducidos por la reacción del perulero al ver por primera vez a Rufina. Este parece entrar en cólera ante sus empleados por haber dejado entrar a alguien en su propiedad; sin embargo, rápidamente la cólera se evapora al quedar prendado por la belleza natural y la fragilidad de Rufina: «él estaba muy atento al semblante de la forastera dama, la cual le tenía muy triste, con que acrecentaba más su hermosura. De modo que tuvo aquí tanto poder que con ella pudo traspasar los inviolables preceptos de Marquina y aun hacer baterías de su avaro pecho», *Ibidem*, p. 456.

⁴⁸³ Era razonable resumir en pocos segundos lo que ocupa varias páginas en el texto de partida (de la 458 a la 463). Estas pseudobiografías parecen micro-novelas o esbozos de novelas cortas.

⁴⁸⁴ La dificultad de asaltar la quinta donde vive Marquina se debe al celo hiperbólico con el que este la custodia, una desmesura más afin sin duda a los requerimientos de seguridad de un castillo del medievo: «teníala bien guardada de ladrones, con fuertes puertas, gruesas paredes y muchas rejas en las ventanas; dentro se proveyó de lindas escopetas que tenía siempre cargadas, y asimismo de chuzos y partesanas, que tenía junto a la puerta. Hubo de recibir para beneficiar la huerta y sacar provecho della un hortelano casado, que salía a vender la hortaliza y fruta que la huerta producía, tanta era la codicia de Marquina. Su tesoro le tenía detrás de donde dormía, muy guardado en fuertes arcas de hierro y en el aposento algunas escopetas cargadas para defenderlo. Todas las noches continuamente reconocía la casa, viniéndose a ella a recoger antes que llegase la noche», p. 453.

⁴⁸⁵ «Acabó la letra con tan dulces pasos de garganta y tan sonoras falsas, que a Marquina le pareció no ser aquella voz humana, sino venida a la tierra de los celestes coros angélicos», pp. 466-467. No he hallado estos versos en ninguno de los textos consultados. Posiblemente se trate de un añadido. En la novela, Rufina canta un romance muy superior en calidad: «A competir con la Aurora / salió Clarinda en el valle, / a dar más vida a las flores / y a dar más gozo a las aves. / Viendo la luz de sus soles / el sol sus rayos no esparce, / que alumbrar donde le exceden / fuera atrevimiento grande. / Deidad celeste la juzga / el Betis y en sus raudales / forma espejos cristalinos / donde se mire y retrate. / Oponerse a sus primores / pretendieron las beldades / cuando en igualdad compiten / su belleza y su donaire. / Llegaron a la evidencia / y como les aventaje / a hermosura tan valiente / todas se rinden cobardes. / Su gala y entendimiento / hallan para acreditarse, / si en las serranas envidia, / aplausos en los zagales. / Feniso, que atento adora / sus luceros celestiales, / en su templado instrumento / canta rompiendo los aires: / “Aprisiona Clarinda / las libertades, / y ninguna que prende / quiere rescate”», *Ibidem*, p. 466.

<p>De una cajita bajo llave, saca un fino collar y se lo regala⁴⁸⁶.</p> <p>(17) Interior y alrededores del pazo. De noche. Garay coloca un muñeco de trapo, una suerte de espantapájaros, frente a la casa solariega⁴⁸⁷. Marquina escucha el ajeteo y corre a preparar una escopeta. Vuelve al cuarto de Rufina y le declara su amor. Garay golpea fuerte la puerta de entrada. Ante la joven, Marquina bravea, aunque sus aspavientos dejan ver más bien un notable pavor. Motivado por aparentar una imagen resuelta y valiente, sale al balcón y dispara. «¡Ay, Dios mío, qué has hecho!», exclama Rufina. «Ahora tendrás que responder por su muerte. Te ajusticiarán tras sufrir tormento.» El personal de servicio, desnortado y aterrorizado, reafirma la versión de Rufina y soluciona que «lo mejor sería que se encerrase en el monasterio». Marquina, antes de que aparezca la justicia, entierra sus joyas y doblones, confiándole el lugar a Rufina. Garay simula la llegada de la justicia propinando voces y arcabuzazos. Todos huyen al grito de «¡Yo primero!». Garay y Rufina disfrutan del feliz desenlace del «fundado perro muerto»⁴⁸⁸.</p>	<p>L. I, pp. 468-469</p> <p>L. I, pp. 470-475</p> <p>Simplificación</p>
---	---

⁴⁸⁶ Esto le sirve a Rufina para «ver dónde el viejo tenía las llaves de sus cofres y considerar atenta la disposición de su casa para lo que iba trazando», *Ibidem*, p. 468.

⁴⁸⁷ En la novela, Garay no actúa solo. Es más verosímil que en un «lance de latrocinio» como el que lleva a cabo, con toda su compleja tramoya —hombre de paja, golpes en la puerta, barullo de alguaciles, etc.—, se acompañase de «sus camaradas».

⁴⁸⁸ Son varios los momentos eliminados para simplificar esta treta: Rufina se marcha con Marquina a la iglesia de san Bernardo y desde allí vuelve con Garay a la quinta del perulero: «Con atento cuidado había estado Garay hasta que vio lograda la fuga de Marquina y su gente. Y así, luego que fueron dos horas de día ya pasadas, acudió a este monasterio vestido de estudiante, por disimularse mejor. Allí habló con Rufina —sin que lo viese su amante, porque su miedo era tal que se había ya retirado a lo más secreto del convento— y despedido della, quedando concertado entre los dos que le viniese allí a ver y a dar aviso de lo que pasase», *Ibidem*, pp. 474-475; a espaldas de Garay, Rufina se reserva parte del botín: «Dio cuenta Rufina a Garay cómo dejaban enterrado el dinero, pero mintióle en la cantidad, no confesándole haber más que lo que se ha referido haber en plata; y esto lo hizo con fin de ocultar dél la mayor partida, que estaba en oro, por lo que después sucediese, por si podía ella aprovecharse dél, porque no tuviese parte en todo. [...] Lo primero que hizo la astuta moza fue irse adonde había escondido el azadón y con él desenterrar el cofrecillo del oro y volver a cubrir la plata con tierra, y luego depositar en otro escondido lugar su cofre, para que no se hiciesen los cómplices partícipes de toda la cantidad. Luego llamó a Garay y su compañero, y los dos, desenterrando la plata, cargaron con ella y fuéronse los tres a una posada que tenían fuera de Sevilla, y apenas los dejó durmiendo Rufina, cuando en el mismo traje volvió con un ánimo más que de mujer por su reservado tesoro. Y aunque hubo harta dificultad en poderle sacar, por el peso, al fin salió della bien, volviéndose a su posada sin haber sido echada de menos por sus compañeros», *Ibidem*, p. 475; y el descubrimiento del engaño por parte de Marquina: «Una y muchas veces paseó aquel sitio, con tanto cuidado como sobresalto, mas por aquella noche no dio con la señal, norte por quien se había de guiar, conque el mísero Marquina perdía el juicio, haciendo cosas de loco. El hortelano no sabía qué era lo que buscaba, ni para qué fin le había traído allí y así con lo que le vía hacer le tenía admirado. Resolvióse el afligido Marquina a no tratar de nada por aquella noche y así con esta pena se fue a acostar, mejor diré a estar penando toda aquella noche, que así la pasó; mas apenas la luz del día entró por los resquicios de sus ventanas, cuando se levantó y, llamando al hortelano, volvieron al lugar mismo en que la noche antes habían estado, buscó la señal y fue cansarse, conque se resolvió en hacer cavar todo aquel lugar. Hízolo el hortelano y lo que desto resultó fue hallar los dos hoyos que fueron sepulcros de la moneda y cofrecillo, conque el miserable Marquina acabó de rematar con su juicio arrojándose en el suelo y dándose de bofetadas en el rostro, diciendo y haciendo cosas que causaba lástima a los que presentes se hallaron, que eran sus criados, los cuales vinieron a entender haber perdido su dinero, o lo más cierto, habérsele robado por orden de Rufina», *Ibidem*, p. 477.

<p>(18) Campo abierto. Día soleado. A caballo; Rufina y Garay se detienen cerca de una hoguera. Garay se acerca silencioso y escucha tras un matorral a la banda de Crispín, el ermitaño, comentar los resultados del botín. En ausencia de Garay, Rufina revisa desconfiadamente el botín de las alforjas⁴⁸⁹. Garay vuelve a Rufina con el pensamiento ya maduro de una nueva trampa.</p>	<p>L. III, pp. 534-540</p>
<p>(19) Campo abierto cerca de la ermita en la que se aloja Crispín. Amanece. Garay y Rufina preparan el teatro: «El escote —le dice a Garay para que le rompa la camisa—, un arma más para impresionar al seminarista». Atada a un árbol, Rufina vocifera por el supuesto dolor que le producen los falsos latigazos de Garay. Al oír los gritos de auxilio, Crispín sale en su ayuda armado con una suerte de escopeta de largo cañón. Garay huye.</p>	<p>L. III, pp. 541-542 Ø</p>
<p>(20) Interior de la ermita. Compungida, Rufina le cuenta a Crispín el por qué de aquella situación⁴⁹⁰. Crispín le ofrece hospedaje.</p>	<p>L. III, pp. 544-546 Simplificación</p>
<p>(21) Exterior del monasterio. Nuevo día. Rufina le agradece su acogida. Finge caerse sobre Crispín, seduciéndolo. Él intenta besarla, pero Rufina lo evita</p>	<p>L. III, pp. 546-548 Transformación</p>

⁴⁸⁹ ¿Qué sentido aporta este recelo de la pícaro? ¿Cree ella haber sido engañada a su vez por Garay? ¿Pero cuándo, si juntos habían planeado el robo, juntos habían reunido las pertenencias del perulero y juntos se habían escabullido de la quinta sin haberse separado un segundo hasta este instante en que Garay se aleja para escuchar tras un matorral los planes de la banda de Crispín y ella aprovecha para hurgar desconfiadamente las alforjas? Al principio cuesta digerir su coherencia, pero cobra sentido su significación intrínseca al compararlo con la novela. Valiéndose del esquematismo de la trama (elección de la víctima-engaño-huida), la adaptación solapa la fuga de los pícaros del desechado Libro II con la del encuentro azaroso de los maleantes. Puesto en marcha nuevamente el repetitivo engranaje, falta sin embargo la información que justifique este pronto de Rufina, información que sí aparece en la *Guarduña-Solórzano*: en el embeleco a Marquina, la Rufina literaria suma otro engaño al ya pertrechado, pero haciendo caer esta vez en el garlito a su compinche Garay: «Dio cuenta Rufina a Garay cómo dejaban enterrado el dinero, pero mintióle en la cantidad, no confesándole haber más que lo que se ha referido haber en plata; y esto lo hizo con fin de ocultar dél la mayor partida, que estaba en oro, por lo que después sucediese, por si podía ella aprovecharse dél, porque no tuviese parte en todo. La siguiente noche, a más de las doce, vino Garay y otro amigo, acompañando a Rufina, que venía en hábito de hombre por disimularse mejor, y con su ayuda saltó por las tapias de la quinta y quedando ellos atendiéndola fuera della hasta ser avisados que había seguridad. Lo primero que hizo la astuta moza fue irse adonde había escondido el azadón y con él desenterrar el cofrecillo del oro y volver a cubrir la plata con tierra, y luego depositar en otro escondido lugar su cofre, para que no se hiciesen los cómplices partícipes de toda la cantidad. Luego llamó a Garay y su compañero, y los dos, desenterrando la plata, cargaron con ella y fueron todos tres a una posada que tenían fuera de Sevilla, y apenas los dejó durmiendo Rufina, cuando en el mismo traje volvió con un ánimo más que de mujer por su reservado tesoro. Y aunque hubo harta dificultad en poderle sacar, por el peso, al fin salió della bien, volviéndose a su posada sin haber sido echada de menos por sus compañeros», *Ibidem*, p. 475. La acción, pues, calza con la hipócrita relación que Rufina mantiene con Garay. Sin embargo, se nos antoja algo torpe su inclusión en la *Guarduña-TV*, porque argumentalmente no encuentra acomodo en el armazón de la historia, cuyo hurto a Marquina es simplificado, como lo serán otros, para suministrarle premura a la escena. ¿Para qué incluir entonces esta duda envenenada de Rufina a espaldas de Garay? ¿Se rodaron escenas que se desecharon en el montaje final?

⁴⁹⁰ Al igual que en la escena 14, se vuelve a resumir en pocos segundos esta nueva pseudobiografía de Rufina.

estornudando. Crispín se marcha con la intención de investigar, supuestamente, el paradero del falso hermano de Rufina ⁴⁹¹ .	
(22) Interior del monasterio, en una celda lóbrega y profunda. De noche. Los «camaradas de la garra» cuentan el botín agenciado y planean un nuevo robo. Guardan el dinero. Rufina los vigila por una pequeña apertura ⁴⁹² . Los maleantes deciden separarse «después del nuevo negocio». Rufina vuelve a su celda y se finge dormida. Al rato aparece Crispín, que la despierta y le ofrece vino. Ella lo seduce, pero en el momento de besarla vuelve a estornudar. Le explica que necesita descansar, que espere hasta mañana, cuando «seremos el uno para el otro».	L. III, p. 549 Transformación Ø
(23) Interior del monasterio. Garay le entrega a Rufina una bolsita con polvos somníferos: «Si estos polvos valen lo que dices, yo misma te llamaré con la campana del monasterio».	L. III, p. 580
(24) Interior del monasterio, en una suerte de mazmorra repleta de enseres lujosos y ricas viandas. Al entrar, Rufina se queda boquiabierta ⁴⁹³ . «Lo que tú te mereces para esta noche», le dice Crispín. Rufina le echa los polvos en la bebida. «Brindo por tu secreto», le dice acercándole la copa. Crispín se desploma sobre la mesa.	L. III, p. 581 Transformación

⁴⁹¹ La transformación se produce al utilizar los estornudos como artimaña con la que alejar la tentación carnal de Crispín. En la novela, en cambio, es él quien *motu proprio* retiene su apetito para salvaguardar su mentira: «no despreciaba nada que tocara al género femenino, mas como su compostura y modestia habían de sustentar tan introducida hipocresía, abstuvo de no decirle mil cariciosas razones y, asido a las aldabas de su mentida santidad», *Ibidem*, p. 542.

⁴⁹² En la novela, Rufina goza de la confianza de Crispín. Los únicos que no saben que están siendo escuchados son los camaradas del caco en jefe: «Estos tres garfios humanos se hallaron en la ermita, de quien Crispín ocultó la huésped que tenía, y admitiéndolos a ellos en su albergue sin reparar en el recato de su estado, por la gran confianza que ya tenía de Rufina, de quien fiaba que le ayudaría en todo. Dioles de cenar a los tres y sobrecena se trataron varias cosas. Había entre los tres uno que, habiendo dejado sus estudios, se dio a esta pícaro y peligrosa vida, no mirando a su sangre y partes, que las tenía buenas. Este siempre era el fomento de las conversaciones y el entretenimiento de sus amigos y así le pidió Crispín que, para divertir algo de la noche y no acostarse acabando de cenar, les contase alguna historia o novela, pues tantas había leído. Esto hizo por entretener a Rufina, que toda su plática estaba oyendo desde su aposento, que era otro más adentro de donde los tres estaban, no poco alegre de acabar de haber visto que Crispín era el encubridor de aquella gente tan honrada», *Ibidem*, p. 549.

⁴⁹³ A diferencia de la novela, Rufina queda falsamente sorprendida ante lo que le ha preparado Crispín. Tiene que aparentar que no sabe nada de lo que el caco le muestra. Asimismo, no hay descripción o mención alguna a los lujosos enseres por allí repartidos. Por otro lado, Crispín se inventa una excusa para quitarse de encima a sus camaradas, ansioso como estaba de quedarse por fin a solas con Rufina: «Estaba concertado entre los ladrones hacer capítulo la noche siguiente y rehusábalo Crispín, porque lo hurtado se había hecho carne y sangre en él y así no quisiera que vinieran, aunque se previno de una traza que fue, luego que llegaron, decirles que no parasen allí, porque tenía aviso de la ciudad que la justicia andaba cuidadosa de buscar a un homicida y que, en casos de traición, no valían los sagrados a los delincuentes, que se temía no viniesen a su ermita, donde fuesen conocidos algunos dellos que los buscaba la justicia. En gente deste porte siempre es creíble cualquier novela deste género y así creyeron a su caudillo, y se fueron de la ermita, conque nuestro Crispín quedó a solas en ella con su dama, la cual le había prometido favorecerle aquella noche, conque estaba loco de contento, no viendo ya la hora de verse favorecido de aquella hermosura», *Ibidem*, p. 581.

<p>(25) Exterior del monasterio. De noche. Rufina y Garay cargan en tres caballos baúles y alforjas. «¡Deprisa, deprisa! ¡A Toledo, Rufina!»⁴⁹⁴</p>	<p>L. III, p. 582</p>
<p>(26) Interior de una casa en Toledo. Rufina y Garay visten con la elegancia de los cortesanos⁴⁹⁵. Garay le dice a Rufina que parece una verdadera dama. «No quiero parecer nada —le contesta—. Quiero ser una señora». Garay, en cambio, quiere enterarse si aún está casado o es viudo. Rufina entiende que el motivo es ella: quiere pedirle matrimonio. «Y todo porque ahora soy una señora», le dice. «Pues sí», le confiesa Garay.</p>	<p>L. IV, p. 585</p> <p>L. IV, p. 592 Desarrollo</p>
<p>(27) Por un camino a las afueras de Toledo, a caballo, Jaime y Crispín hablan de Rufina. Este le cuenta que ha venido buscándola por varios sitios. «No olvides, Jaime, que fue ella quien hurtó nuestro tesoro en el monasterio», le dice Crispín. «Deseo tanto como tú desquitarme de esa Garduña», le dice Jaime. Ambos planean tenderle una trampa⁴⁹⁶.</p>	<p>L. IV, p. 587</p>
<p>(28) Calle. De noche. Los dos maleantes vigilan a Garay. Cuando este se va, ponen en marcha su plan. Interior de la casa de Rufina. Rufina lee tranquilamente junto a la chimenea cuando oye golpear la puerta. Jaime entra pidiendo refugio. Dice que la justicia lo busca tras haber matado a uno y herir a otros dos ministros del alcalde mayor. Rufina queda prendada de la belleza del joven y, al momento, acepta darle amparo «todo el tiempo que haga falta». Lo oculta en un «tocador suyo, donde había cierto tabique doblado que cubría un paño de tapicería». El compinche de Jaime, disfrazado de corchete, registra la estancia sin hallar nada⁴⁹⁷. Tras marcharse, Rufina le pide a</p>	<p>L. IV, pp. 588-591 Transformación</p>

⁴⁹⁴ En principio, parece que existe una traslación espacial: «En breve acomodaron la moneda en el cuartago y los dos se pusieron a caballo, yéndose a Málaga no poco ufanos de habérsela pegado al mayor ladrón de la Europa tan a su salvo», *Ibidem*, p. 582; sin embargo, lo que sucede es que el episodio de Crispín la adaptación se salta el Libro III, comenzando la nueva andadura de los pícaros en el Libro IV, esta vez sí localizado en Toledo. Por otro lado, y al igual que había ocurrido con Marquina, se suprime la reacción de Crispín: «Buscola, pero fue en balde, conque a costa de su sentimiento hubo de tener paciencia, corrido de que a un ladrón tan antiguo como él le hubiese hecho herida una flaca mujer, infiriendo desto que todo cuanto había hecho con él era fingido por robarle», *Ibidem*, p. 583.

⁴⁹⁵ La adaptación no explicita la intención de llevar lujosos vestidos. Sin embargo, lo que el texto pone de manifiesto, el deseo de Rufina de «ser dama noble», el espectador lo completa gracias al diálogo entre Rufina y Garay. Así da comienzo el Libro IV [III]: «[...] llegaron a la imperial ciudad de Toledo, donde pensaban hacer asiento, llevando Rufina intención de portarse en aquella ciudad con mucha ostentación y para dar más honesta capa a su estancia, fingió que Garay era su padre. Con esto tomó casa autorizada en buenos barrios; la familia era una esclava que compró en Málaga y otra doncella de labor que recibió allí, un pajecillo y un escudero. Ella se puso las reverendas tocas de viuda y Garay, vestido honestamente, llamábase don Jerónimo y ella doña Emerenciana», *Ibidem*, p. 585.

⁴⁹⁶ Aunque el desarrollo del ardid que planea Crispín es el mismo, en la novela da comienzo de otra forma. Crispín llega a Toledo junto a Jaime por azar y allí, vestidos ambos de lujosos vestidos, se lleva una grata sorpresa: en una «capilla donde acertó a estar Rufina [...]. Conocióla luego Crispín, de que recibió mucho gusto». Tras el fortuito encuentro, comienza «la quimera de Crispín y Jaime», *Ibidem*, pp. 587-588.

⁴⁹⁷ Resulta poco creíble que la taimada Rufina no se diera cuenta de que el disfrazado corchete era en realidad Crispín, teniendo en cuenta la peligrosidad del caco y que no había pasado mucho tiempo desde

<p>Jaime que se quede. La criada y ella deciden guardar el secreto con la intención de que Garay no se entere de la estancia del joven.</p> <p>Jaime le paga a Rufina con su misma moneda: le cuenta una engañosa historia con la que aclara su pendencia⁴⁹⁸. Y ahora —piropeándola para concluir su manipulación— «estoy preso de [tu] hermosura», «dichosa la hora en la que fui acometido por aquellos asesinos, [que] por un disgusto que tuve he ganado la dicha de mayo»⁴⁹⁹. Se besan.</p>	<p>L. IV, p. 593-594</p>
<p>(29) Interior de la casa. Garay pide aprobación para su viaje. Rufina se apresura a concedérselo. Con cinismo le dice que ella «también necesita saber cuanto antes si estás libre o no». En plano detalle, un zoom se acerca hacia el rostro cargado de escepticismo de Garay. Suenan risas solapadas: una prolepsis sonora de la siguiente escena.</p>	<p>Ø</p>
<p>(30) Interior de la casa. Rufina disfruta de un baño en una tina. Jaime la enjabona. El joven muestra preocupación y celos por Garay. Rufina, enamorada de Jaime, ha tomado la decisión de llevárselo todo y de marcharse con él a Valencia, donde viven supuestamente los ricos padres del joven. «¿Qué sucede? ¿No te gusta la idea?», le pregunta Rufina al verle el gesto de sorpresa. Jaime, que no ha podido evitar enamorarse de Rufina, se sincera y le confiesa su engaño. «No puedo permitir que sufras aunque tenga que humillarme admitiendo que soy un mentiroso», le dice. En vez de enfadarse o recriminarle su falsa, Rufina lo besa, sellando así un amor favorable y sincero para ambos. Para devolvérsela a Crispín, Rufina piensa con rapidez un plan: «¡Escúchame, tenemos poco tiempo!»⁵⁰⁰.</p>	<p>Ø</p> <p>L. IV, p. 625-626</p>

la última vez que lo vio. Es evidente que el novelista lo introduce para crear tensión (Crispín es el cerebro de engaño y el enemigo de la pícara, al que esta había no solo osado a robarle, sino que además lo había entregado a la justicia), aunque, consciente de ello, juzga la propia acción de imprudente: «se atrevió mucho de ser conocido por Rufina, fiado en que el nuevo traje se le deslumbraría», *Ibidem*, p. 589. En la *Guardiña-TV* se produce una recepción distinta de esta escena. Véase la explicación en las pp. 360-362.

⁴⁹⁸ Al igual que en las escenas 14 y 19, se resume la pseudobiografía del pícaro, con la diferencia de que ahora quien la cuenta y la protagoniza es Jaime y no Rufina.

⁴⁹⁹ Rufina, «declarando con acciones demostrativas que estaba rematada de amores» (p. 593), termina de escuchar la narración del «fingido Jaime, [...] contentísima de ver en aquel caballero partes para ser amado y principios de afición en él con que se prometía ser ya esposa suya» (594). El joven maleante emplea las mismas armas que Rufina, pues además de ser joven, «blanco, rubio, de gentil disposición, [...] vivo entendimiento» (p. 587) y excelente narrador, como demuestra al relatar su falso linaje y la novela corta *Lo que obliga el honor*, es «diestrísimo músico y hacía también versos de buen aire, cosa que lleva el valenciano suelo, pues hay en él admirables músicos y poetas», *Ibidem*, pp. 587-596.

⁵⁰⁰ En la novela, antes de que Rufina lleve a cabo su plan, Jaime queda con Crispín para estafarlo: «Ofreciolo Jaime que le dejase a él hacer, que con capa de amistad entraría su engaño, no solo para dejarle sin moneda, mas para asegurarse dél cuando intentase vengarse del araña, porque había de dejarle en la cárcel de Toledo. Y así esa misma noche salió de casa de Rufina para verse con Crispín, a quien halló en su posada, bien desconfiado de verle. Holgose mucho con la presencia de su compañero, el cual le dio cuenta de cómo estaba introducido con Rufina y que la tenía medio inclinada a favorecerle; pero que lo que le importaba para asegurarla más era tener algún dinero que gastar con ella y sus criadas para que, obligada con esto, hiciese más confianza dél y creyese que la amaba. [...] Echó toda su vista Jaime al lugar en que escondía aquella amarilla moneda y juró de dejar el talego sin opilación della; como lo cumplió muy presto, pues viendo que Crispín salía a dar dos perdices y un conejo a la huésped para que

<p>(31) Calle. De noche. Aprovechando la ausencia de Garay, Rufina y Jaime huyen en una carreta con los bártulos y riquezas que ella y su anterior rufián habían juntado. Jaime le pregunta por una carta que guarda en el regazo. «La biografía de Crispín, para el alguacil mayor», le dice Rufina. Rufina se baja y le entrega la carta a la justicia. «Crispín no va a contarle nada a nadie y sabes por qué —le agrega, despejándole el fin de su artimaña—. Porque lo ahorcarán muy “deprisita”». Jaime le pregunta por Garay. Rufina le responde que seguramente ande en galeras, porque mientras buscaba a su mujer se mezcló «con gente de mal [...] y lo confundieron con no sé quién». Por él «no siento absolutamente nada. Quiero llegar a Madrid como una persona normal».</p>	<p>L. IV, p. 628</p> <p>L. IV, p. 629</p>
<p>(32) Calle. En Madrid. Aún en la carreta, Rufina se emociona pensando en su deseo de dejar su vieja vida de pícara. «A Marquina le robamos con un invento...», le dice a Jaime emocionada. Jaime la corta: «No me importa».</p>	<p>Ø</p>
<p>(33) Interior de una tienda de sedas. «Al menos — continúa Rufina— déjame contarte lo de Crispín». «Eso tampoco me importa», le vuelve a decir Jaime. A lo que agrega: «Lo único que quiero saber es si vamos a ser felices». Rufina afirma que así será por el mero hecho de que ella ha robado a tres ladrones y quien roba a un ladrón tiene cien años de perdón. Jaime le pregunta cómo se llamará la tienda. En un guiño intertextual circular al título del capítulo, Rufina le responde que «se podría llamar... La garduña de Sevilla»⁵⁰¹.</p>	<p>L. IV, p. 644 Desarrollo Traslación de espacio</p>
<p>(34) Calle. Un fraile accede a la tienda de Rufina, en cuya puerta luce un cartel que dice «La garduña de Sevilla». Interior de la tienda. Hay bastante ajetreo de gente comprando, sobre todo mujeres. El fraile pide una limosna. Jaime se la da y el fraile la introduce en una bolsa. Al darse la vuelta, Jaime le quita la bolsa. «¡Qué buena gente vive en Madrid!», exclama el fraile sin percatarse de lo ocurrido. Rufina y Jaime ríen a carcajadas. Se besan⁵⁰². Superponiéndose a una imagen congelada de los dos pícaros, a la que le sigue una de Crispín y otra de Garay según va</p>	<p>L. IV, p. 644 Desarrollo</p>

los asase para cenar con su camarada, él en tanto se llegó a una maletilla, depósito de aquella moneda, y haciendo saltar la chaveta del candado que la cerraba, como diestro en aquel oficio, la abrió y della sacó el talego preñado de doblones para que tuviese su parto en diferente lugar que el dueño se había pensado», *Ibidem*, pp. 627-628.

⁵⁰¹ En la novela, en vez de a Madrid, «se fueron a Aragón, donde en su metrópoli, la insigne ciudad de Zaragoza, [...] pusieron tienda de mercaderías de seda», *Ibidem*, p. 644.

⁵⁰² El final de la novela queda abierto y con promesa de continuidad: «dejando Madrid, se fueron a Aragón, donde en su metrópoli, la insigne ciudad de Zaragoza, tomaron casa y en ella pusieron tienda de mercaderías de seda, ocupándose algún tiempo en esto. Donde los dejaremos, remitiendo a segunda parte el salir de aquí, en la cual ofrezco más sazonadas burlas y ingeniosas estafas por la señora garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas. FIN», *Ibidem*, p. 644. Sin embargo, dicha promesa no parece haberse cumplido. Tras publicarse la *Garduña-Solórzano*, solo existe constancia de dos obras más, ambas de 1649, *La quinta de Laura* y *Sala de recreación*.

relatando, la misma voz *off* narrativa del comienzo cierra el capítulo con un resumen proléptico de sus vidas: «Rufina alcanzó sus deseos, poner un comercio de sedas y vivir honorablemente con la gente de bien. Ahorcaron a Crispín. Y el hecho de ver que aquel castigo le había venido por Jaime y Rufina, mas como buen cristiano les perdonó a la hora de la muerte [sic]. El buen Garay, cargado de años, hierros y trabajos, salvó de la galera, yendo a ser acarreador de agua y siervo de su majestad con otros muchos que no pretendieron aquel cargo».

L. IV, pp. 629-630

5. LA VIUDA VALENCIANA. EL LORO, LA PALOMA Y EL FAISÁN

Discreta fue Leonarda (así lo es vuesa merced y así se llama) en hallar remedio para su soledad, sin empeñar su honor; que como la gala del nadar es saber guardar la ropa, así también lo parece acudir a la voluntad sin faltar a la opinión.

«Dedicada a la señora Marcia Leonarda»,
Lope de Vega

LEONARDA: No me tengo de casar, / si el mundo está de por medio.

La viuda valenciana, Lope de Vega

Mire, señor, que no se le olvide aquello de los polvos, que es el *tuáutem* de todo.

El celoso extremeño, Miguel de Cervantes

Publicada en la *Parte XIV* (1620) de las comedias de Lope de Vega, *La viuda valenciana* se ha visto filmada en al menos cuatro ocasiones: dos para el famoso programa *Estudio 1* de TVE, una emitida en 1975 y otra, más reciente, en 2010⁵⁰³; una

⁵⁰³ «*La viuda valenciana* se estrenó en Estudio 1, por última vez, el 28 de diciembre de 2010; mucho antes, en 1975, se había emitido otra versión protagonizada por Fernando Guillén, María del Puy y Pedro Osinaga, entre otros. Esta vez, junto a Sánchez-Gijón, actúan Fran Perea (Camilo), Jorge Roelas (Urbán) y María Álvarez (Julia) en los papeles principales. El director y realizador es Carlos Sedes; el guionista, Emilio Hernández», I. García Riesco, «Teatro en *Estudio 1* (XVIII). De Lope y de la ropa de la viuda», *Rinconete* (10/10/2011) [Recurso en Red: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/octubre_11/10102011_02.htm]. Pese al digno presupuesto, el excelente casting y una cuidada, sensual y cinematográfica puesta en escena, *La viuda valenciana* de Carlos Sedes ha recibido desde su estreno televisivo alguna que otra crítica negativa. Personalmente, pienso que el director escénico recrea con elegancia el mundo de Lope, traslada excelentemente su riqueza sensorial y acerca con buen criterio los valores y el verso de la comedia al espectador actual. García Riesco critica, en cambio, que se malinterprete la supuesta *modernidad* de la obra, maquillando y

versión mexicana de Max Aub, *La viuda celosa* (1945)⁵⁰⁴; y la última, que es la que nos compromete, como episodio autónomo en *Las pícaras* (1983).

Este último, que llamaremos para economizar *La viuda-TV*, fue rodado por Francisco Regueiro⁵⁰⁵, quien también participó en la elaboración del guion junto a Alfredo Mañas⁵⁰⁶. Curiosamente, tuvieron que rehacerlo en varias ocasiones, motivadas, según el cineasta vallisoletano, por la censura y por el halo de «leyenda de director maldito» y «de director prohibido»⁵⁰⁷ que sobre él planeaba. Antes de la versión definitiva, desecharon dos o tres guiones, que por su duración (casi dos horas), superaban con creces cualquier posibilidad de formar parte de *Las pícaras*, cuyos episodios nunca

agregando valores inexistentes, que desaparezcan «la mayoría de las referencias mitológicas y literarias y todo aquello que el espectador no vaya a entender», y que se modernice algunos «usos de la lengua del Siglo de Oro», *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Esta adaptación libre del escritor hispano-mexicano fue filmada en 1945 en los estudios Aztecas por Fernando Cortés, y fue estrenada el 4 de abril de 1946 en el cine Chapultepec. Contó con los intérpretes Amanda Ledesma, Luis Aldás, Salvatore Baccaloni y Katy Jurado, entre otros. Según Emilio García, «Para contar “las exquisitas aventuras de una viuda joven y provocativa que un día dejó el corazón entre las serpentinatas de la frivolidad”, la acción de la pieza de Lope de Vega se adelantó tres siglos. Así, en un ambiente nonacentista, Amanda Ledesma se convertía en una suerte de “viuda alegre”, Luis Aldás en un militar de opereta, y ambos vivían su romance bajo la égida jocunda del bajo de ópera Baccaloni en esta no muy divertida comedia», E. García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo III 1945/1948*, México, Era, 1971, p. 59.

⁵⁰⁵ Polifacético, polígrafo —«he escrito el doble o el triple de películas de las que he podido rodar»—, este vallisoletano ha sido caricaturista, «futbolista (extremo izquierdo), dibujante (en el vertebral semanario *La Codorniz*), escritor (Premio Sésamo en 1961)», pintor, director de productos televisivos —*Los toros en la literatura* (1969), *La niña que se convirtió en rata* (1972) o *Zurbarán, la humilde luz del sueño*—, de cortometrajes —como «su germinativo exabrupto *Sor Angelina, Virgen*», «breve pieza que condensa algunas características de la cosmovisión regueriana: la represión religiosa, el desazonador marco familiar y el hostil entorno social», y por el que casi trunca su licenciatura en el IIEC-EOC al ser visionado «por unas estupefactas autoridades académicas»—, y una decena de filmes —como *El buen amor* (1963), *Amador* (1964), *Padre nuestro* (1985) o *Diario de invierno* (1988)—. En cuanto a su cine, está «estrechamente vinculado a unas tradiciones hispánicas (crueldad, picaresca, esperpento) que son reconsideradas con una mezcla heterodoxa de sequedad castellana y desparpajo surreal», un cine que «viene a suponer una vuelta de tuerca, obstaculizada por oxidadas raspaduras, de la canónica formulación esperpéntica: la mirada elevada y el asombro moral se despeñan sobre los materiales que nutren el universo regueiriano: la disolvente irrisión del resultado nos concierne de cerca y a nuestra altura, sumergiéndonos en la fantasmagoría», J. Pérez Perucha, «Prólogo», en Castro de Paz, José Luis, y Xosé Nogueira (coords.), *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*, Santander, Shangrila Textos Aparte, 2014.

⁵⁰⁶ Alfredo Mañas fue un guionista, dramaturgo y ocasional actor aragonés, cuyos trabajos estuvieron estrechamente ligados a la literatura y el cine. Suyos son los guiones adaptados del texto áureo de Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo* (1971) de Ramón Fernández; de las novelas de Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1969) de Angelino Fons, *Marianela* (1972), también de Angelino Fons, y *Misericordia* (1977) de José Luis Alonso y Juan Mediavilla; o del relato de Ramon J. Sender, *Las gallinas de Cervantes* (1988) de Alfredo Castellón. Su trabajo que más notoriedad y éxito le reportó fue la nominada al Oscar *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta.

⁵⁰⁷ C. J. Barbachano, *Francisco Regueiro... , op. cit.*, p. 225.

llegaron a durar más de cincuenta minutos. Una de las versiones propuestas trasladaba la acción a la época de los ochenta, y en ella, unos cómicos ensayaban la representación de la obra de Lope⁵⁰⁸. Esta peculiar opción metateatral no se tuvo en cuenta, seguramente por la estética del conjunto de *Las pícaras*, ya que si todos los demás episodios se ambientaban en el siglo XVI y XVII, esta sugerente idea de Regueiro hubiese desentonado.

El rechazo y el vapuleo de los productores amenazaron el proyecto hasta el punto de casi hacerlo naufragar. En tiempo récord, y solo al final de un trayecto creativo fatigoso y exasperante, surgió el guion que daría pie al episodio, ya con su estructura completa y con la inclusión de un nuevo texto que transformaría los pilares de la comedia de Lope:

viéndonos ya en una situación límite, casi en un fin de semana, sin apenas dormir, logramos la versión que sería aprobada, que estaba el lunes encima de la mesa del productor. [...] Incluso fue entonces cuando tuve la intuición de trasladar la novela corta de Cervantes, *El celoso extremeño*, todo ese mundo moral y espacial de esa especie de palacio conventual que encontramos en la gran novela de Cervantes, a la comedia de Lope de Vega; así como esa imagen, secreta, del oscuro galán, que está ya en *El celoso extremeño*, como el galán que trata —casi de una manera kafkiana— de asaltar el palacio, que es el castillo, ¿no? Y esa fue la solución para que pudiéramos devanar esa madeja y para que pudiéramos incluso disfrutar, en estas tres noches de insomnio y café, con las historias que nos llevábamos entre manos y que iban a dar una nueva configuración a la historia, que iban a darle por fin salida⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ «Recuerdo especialmente —cuenta Regueiro— una versión desde la época actual, en la que unos cómicos representaban esa obra de Lope: hubiera sido apasionante poder desarrollar este tratamiento; el teatro desde dentro y desde fuera del escenario», *Ibidem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 226.

En aquella época, Regueiro, un director de naturaleza inconformista, se vio obligado, por cuestiones económicas, «por hambre»⁵¹⁰, a aceptar con boca pequeña las continuas trabas a que fue sometido su episodio. Pues desde *Duerme, duerme mi amor* (1975), como le cuenta a C. Barbachano, no había trabajado absolutamente en nada:

Así estaban las cosas que, dada la situación económica, vital y profesional mía —llevaba ocho años, ocho, sin poder hacer un *travelling*, sin poder rodar un plano— y a la actuación personal de mi mujer, que fue quien realmente me hizo volver sobre el asunto y quien me dio las fuerzas que necesitaba para volver a corregir aquella última versión (que había sido nuevamente censurada), pude finalmente lograr que el avión despegara. Luego la película la hice tal cual, y les pareció bellísima. Imagínate⁵¹¹.

La viuda-TV es el único episodio de *Las pícaras* que bebe de dos o más textos⁵¹². Independientemente de ese matiz kafkiano del que habla Regueiro, que en sí no alude a ninguna obra en concreto, sino a un universo *sui generis* que puede rastrearse tanto en la ficción como incluso en la realidad cotidiana⁵¹³, estos son *La viuda valenciana* de Lope, que a partir de aquí convendremos en denominar *La viuda-Lope*; la novela ejemplar *El celoso extremo* de Miguel de Cervantes, y, como inusual añadido, el soneto «Dulce fueras, amor, dulce y sabroso», extraído de la comedia lopesca *Querer la propia desdicha*.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 217.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 225.

⁵¹² En realidad, en *La tía fingida* Antonio del Real emplea, además del relato de Cervantes, unos versos de la Octava Rima CXXXV de Juan Boscán, pero estos no cumplen ninguna función argumental concreta más allá de ser recitados puntualmente por uno de los personajes. Algo parecido ocurre en el episodio de Regueiro que estamos analizando, donde se recurre a un soneto incluido en la comedia *Querer la propia desdicha* de Lope de Vega. Al igual que del Real, en *La viuda-TV* estos endecasílabos no aportan por sí mismos nada a la historia, con lo cual podrían haberse utilizado estos como cualquier otros.

⁵¹³ Realmente, el tono con el que se recrea la fortaleza del Papa Luna, lugar donde se desarrolla esta adaptación, se vincula más a un relato con tintes góticos de Edgar Allan Poe que a *El castillo* de Kafka.

Es este un episodio que se distancia por completo del género picaresco por motivos obvios⁵¹⁴: *La viuda-Lope* es una comedia urbana o de capa y espada⁵¹⁵ y *El celoso extremeño*, un relato breve sin relación siquiera con otros textos cervantinos que pudieran manifestar elementos comunes a la picaresca, como es el caso, por ejemplo, de *Rinconete y Cortadillo*, utilizado por Fernán-Gómez en *El pícaro*. Aun así, Regueiro los interpreta como si estos pertenecieran a dicho género:

La viuda valenciana es una pícaro de una inteligencia enorme; es una mujer que queda viuda y que dice que ya no se vuelve a casar: ha logrado el estatus social y económico adecuado; y, a partir de ese momento, ese estatus le permite atacar la hipocresía de la forma más rica y más gozosa y más personal. Le permite vengarse, en una palabra, de la sociedad de aquel entonces. [...] O sea, que es, en realidad, la historia que plantea

⁵¹⁴ Esto no quiere decir que no existan comedias áureas con este tipo de personajes, «pues de pícaros y de costumbres picarescas tratan» algunas, aunque «nada tengan que ver estas comedias, en su esquema argumental, con el propio de las novelas picarescas». Además, «no es infrecuente la utilización de la palabra “pícaro” o “pícaro” en estas comedias, y en algún caso para definir a un personaje», J. Simó, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en T. Ferrer Valls y M. V. Diago Moncholi (coords.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, p. 165.

⁵¹⁵ El nombre de este subgénero teatral áureo, llamado también *comedia de intriga* (véase Frédéric Serralta, *Antonio de Solís et la ‘comedia’ d’intrigue*, Francia, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987), proviene del vestuario de los actores, quienes salían a escena con la capa y la espada típicas del siglo XVII. Se trata de una comedia «de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio». Otras de sus características son la creación de un universo plenamente lúdico, «la concentración temporal y espacial con tendencia a las unidades de tiempo y lugar, provocadoras de inverosimilitud entretenida y sorprendente, la ruptura del decoro, generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor, marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía (geográfica, cronológica, onomástica), primordial objetivo del enredo y dinamismo suspensivo», I. Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1988, pp. 29 y 48. El mismo I. Arellano, en un estudio posterior dedicado a Lope, las subdivide en tres fases principales: «La primera [...] ofrece un modelo en formación, con algunos rasgos poco definidos todavía, y conecta con varias tradiciones teatrales previas, en particular con la comedia antigua, que en el sistema del XVII se ve continuada por el entremés [...]. La segunda, la más característica [y a la que pertenece *La viuda-Lope* sin duda alguna], es la de plenitud del género, representada por las comedias últimas de Lope y las obras de Calderón. Sin dejar de ser un género eminentemente lúdico, asistimos a una distribución de la comicidad en agentes ingeniosos y agentes ridículos, y a un refinamiento del decoro, [...] y sobre todo a una estilización estructural que construye mecanismos de enredo perfectamente calibrados. La tercera sería una fase final, en la que la reiteración de los motivos y recursos provoca, como en la poesía lírica, la parodia, la burla de esos mismos elementos, y la desintegración de un modelo y de un sistema de valores que desemboca en las comedias entremesiles, otra vez en el territorio de la baja comicidad y degradación de los protagonistas, que coincide, pero a través de un rodeo evolutivo, con algunos rasgos de la etapa de formación», I. Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en Pedraza Jiménez, F. B. y R. González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, julio 1995, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1996, pp. 58-59.

Cervantes. [...] esta niña, que en el fondo está aprendiendo a vivir, en medio de esa sociedad de pícaros, pues actúa siguiendo ese decálogo del pícaro y logra lo que quería⁵¹⁶.

Si se hubiese suprimido el sustantivo *pícaro* —y el verbo *vengarse*—, Regueiro hubiese descrito acertadamente *La viuda-Lope*. Pero como se ha venido apuntando, este término no se emplea vinculado al acervo de la picaresca literaria, sino a la picardía erótica, al uso de la inteligencia puesta al servicio de la apetencia sexual. Por su holgada situación económica, en Leonarda no tiene lugar el problema que impulsa a Elena, Justina, Lozana, Rufina o incluso Esperanza. La supervivencia, como mecanismo motriz de las aventuras y trapisondas, es en *La viuda-Lope* otra cosa bien distinta, es vivencia sensual y toma de consciencia de una libertad que se despliega y transgrede los límites férreos de la moral patriarcal del Siglo de Oro. Mucho más errado es el juicio sobre *El celoso extremeño*. No sabemos a qué se refiere exactamente el director vallisoletano con ese «actuar siguiendo el decálogo del pícaro», pero en el relato de Cervantes nada hay que nos invite a relacionar a la «tierna» Leonora ni con las pícaras áureas, ni con lazarrillos, estebanillos o guzmanes. Pocos platos son los que rompe esta paloma enjaulada, sumisa e inocente, como para codearla con la desenvoltura y el descaro de la Lozana o la valentía de Elena.

Entrando ya en cuestiones narratológicas, una de las dudas más acuciantes surgidas a raíz del análisis de *La viuda-TV* es si sería idóneo establecer un juicio estético que penalizara las pérdidas producidas en el proceso de adaptación. En análisis previos, hemos convenido en no aceptar «a priori expectations with respect to adequacy and norms of equivalence»⁵¹⁷, ya que

⁵¹⁶ C. J. Barbachano, *Francisco Regueiro...*, *op. cit.*, p. 228.

⁵¹⁷ P. Cattrysse, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noiraméricain*, Berna, Peter Lang, 1992, p. 55.

los cambios que muestra el texto de llegada respecto del de partida no pueden considerarse en términos de “ganancias y pérdidas”, pues tal planteo se halla articulado a la lógica de la fidelidad / no fidelidad al texto fuente, lógica que reposa en un criterio si no falaz equívoco: el de la equivalencia relativa entre sistemas significantes⁵¹⁸.

Dicho esto, nos parece oportuno aplicarle a *La viuda-Lope* una de las clasificaciones propuestas por Castillo Martín:

La lectura perversa se produce cuando el cineasta toma al texto como pretexto para ofrecer una historia alternativa que, valiéndose de la estructura y de los elementos estéticos del cuento, vulnera su trasfondo ético hasta tal punto que puede considerarse una traición a los ideales y a los valores defendidos por el autor literario, de manera que ni el autor mismo pudiera, de poder manifestar su opinión, estar de acuerdo con el mensaje de la nueva historia, en la que se reconocería una abierta manipulación subordinada a criterios diferentes de los artísticos. [...] Otras lecturas perversas atacan a la ética del cuento. Este tipo de transformaciones depauperadas suponen una abierta traición al texto en que se inspiran, pues parten de la tergiversación —no siempre bienintencionada— del mensaje subyacente o de la ideología pergeñada por el cuento. El poder de la idea-fuerza textual se corrompe hasta tal punto que, aunque la adaptación sea respetuosa con los aspectos estéticos y se conserve la estructura narrativa original, así como los elementos sostenedores de la ficción, fracasa por completo en el ámbito de las esencias, aquél en que se plasma la hondura y el valor de la interpretación del cineasta⁵¹⁹.

Guardando las distancias, pues *La viuda-TV* se atiene, además de a una novela ejemplar, al patrón de un texto dramático, el único por cierto con el que hemos

⁵¹⁸ M^a. R. del Coto, «La dimensión temporal...», *op. cit.* s. p.

⁵¹⁹ F. Castillo Martín, *De la narrativa breve al cine...*, *op. cit.*, p. 155.

trabajado y por el que hemos tenido que recurrir a otros estudios comparatistas⁵²⁰, la adaptación de Regueiro es un prototipo de «lectura perversa». En cierto modo, bajo esta etiqueta podrían incluirse todos los episodios de *Las pícaras*, pero si hay alguno que por su falta de tacto merezca ser tal, es por méritos propios la adaptación de Regueiro. El trasfondo ético de la comedia lopesca, consciente o inconscientemente, es subvertido aquí de forma que la libertad de elección queda reducida a pasividad, y el planteamiento erótico, a grosería. Todos los mecanismos de trasvase —añadidos, transformaciones, visualizaciones, simplificaciones, etc.— parecen confluir en una única corriente reduccionista, la de mermar la sensualidad de la obra y la de someter al varón a un personaje, el de Leonarda, que en el texto áureo es la dueña que hace y deshace la trama a su antojo, sirviéndose de su inteligencia durante prácticamente la totalidad de los tres actos.

Para ello, era indispensable suprimir y reducir gran parte de la trama y de los personajes de *La viuda-Lope*, porque, por un lado, la inclusión de *El celoso extremeño* le restaba espacio a la totalidad del metraje con el que se contaba; y porque, por otro, muchas de las escenas lopescas calzaban mal con la simplificación argumental y ética a la que había sido sometida *La viuda-TV*. De esta forma:

1) Se rebaja la carga dramática del molesto trío de pretendientes —Otón, Lisandro y Valerio—, «ridículos, petulantes y mezquinos»⁵²¹, quedando innominados y subsumidos en una masa de galanes que pululan por los alrededores del castillo de Peñíscola. De

⁵²⁰ Los textos bibliográficos manejados han sido sobre todo los dos de V. Guarinos, *Teatro y televisión*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro y Alfar, 1992, y *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla, 1996; y el volumen colectivo editado por J. Romera Castillo, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, 2002. Para una bibliografía más detallada, véase el trabajo de Rafael Malpartida Tirado, «Español en Red 7.1: e-bibliografía sobre el teatro español y el cine», en *Analecta Malacitana (Anmal)*, n.º. 28 (2010), pp. 265-274 [Recurso en Red: <http://www.anmal.uma.es/numero28/ERED7.1.htm>].

⁵²¹ T. Ferrer Valls, «Introducción biográfica y crítica» a Vega, Lope de, *La viuda...*, *op. cit.*, p. 52.

estos se suprimen las [Escenas 5, 16, 17 y 18] del Actor Primero, las [Escenas 11, 12, 13, 15 y 20] del Acto Segundo y las [Escenas 6, 7, 12, 13 y 14] del Acto Tercero⁵²².

2) Por no romper la cuarta pared y por evitar un discurso excesivamente denso, se prescinde de los pocos soliloquios y breves apartes de la comedia, intercambiándolos por los diálogos (algo surrealistas) que Leonarda mantiene con un huevo de paloma y por los soliloquios de un enamorado Julianillo —el criado travestido de la Leonarda catódica—. Estos son los casos de la [Escena 14] del Acto Primero, la [Escena 1] del Acto Segundo y la [Escena 22] del Acto Tercero.

3) A excepción de algunos versos absorbidos por Julianillo, tanto el tío Lucencio como el postulante Rosano, el galán madrileño con el que Lucencio desea emparentar a su sobrina, son suprimidos, quedándose al margen por consiguiente las [Escenas 4 y 16] del Acto Primero y las [Escenas 10 y 21] del Acto Tercero.

4) Debido a la desacertada transformación que se produce en relación con la sensualidad de los encuentros, era lógico que también se arrinconase la dialéctica erótica entre Leonarda y el enmascarado Camilo, así como las argucias de Urbán a la hora de conducir a Camilo a la casa de su señora, con las que impide que el mozo sea incapaz de reconocer el camino, las señas o los personajes con los que se encuentra. Por desgracia, en sumo secreto queda todo esto también para *La viuda-TV*, pues se obvian las [Escenas 7, 8, 9, 10 y 18] del Acto Segundo y las [Escenas 2, 3 y 23] del Acto Tercero.

5) Y por último, se desecha con buen tino aquellas tramas secundarias y aquellos versos de capa de cebolla que no hacen sino reincidir con florituras en lo esencial de la comedia, retorcerla, complejizarla. Ocurre con las escenas de celos de la despechada

⁵²² Por comodidad, hemos optado por seguir la división en escenas propuesta en la edición de *La viuda valenciana* de T. Ferrer Valls que estamos manejando para nuestro análisis comparativo.

Celia (Acto Tercero, [1 y 2]), quien terminará comprometiéndose felizmente con Floro, el criado de Camilo (Acto Tercero, [Escenas 18 y 19]); cuando Leonarda culpa a su prima para evitar así que se descubran sus encuentros enmascarados con Camilo (Acto Tercero, [Escena 11]); o con muchas de las conversaciones entre Leonarda, Julia y Urbán (Acto Primero, [Escenas 1, 2, 3, 8, 9, 13 y 15], Acto Tercero, [Escenas 4, 5, 16 y 17]), y entre Camilo y Floro y Urbán (Acto Primero, [Escenas 10, 11 y 12], Acto Segundo, [Escenas 17, 19 y 2], Acto Tercero, [Escenas 15 y 20]).

El celoso extremeño le sirve a Regueiro para reconstruir el pasado inmediato de Leonarda. En *La viuda-Lope*, la historia comienza *in medias res*. Sabemos que Leonarda ha perdido recientemente a su marido, pero de este solo conocemos su nombre: Camilo. Aparte de esto, casi nada se colige, salvo que Leonarda le fue fiel y que por él decide, por respeto a su honor, no casarse con ninguno de sus muchos pretendientes.

Para vincular el relato cervantino con la comedia de Lope, parece utilizarse el paratexto dedicatorio «A la señora Marcia Leonarda»⁵²³, en el que el dramaturgo madrileño ironiza sobre su ya desaparecido marido:

la señora muerte, en figura de redentor de la Merced, la sacó de Costantinopla y de los baños de un hombre que comenzaba a barbar por los ojos y acababa en los dedos de los

⁵²³ «Marcia Leonarda fue uno de los pseudónimos que Lope utilizó para referirse a su amante Marta de Nevares y Santoyo, mujer casada, con quien había iniciado en 1616, dos años después de ordenarse sacerdote, una apasionada relación sentimental que duraría hasta la muerte de Marta en 1632, después de haber sufrido una dramática experiencia de ceguera y locura. Los detalles del comienzo de esa relación se pueden perseguir en las cartas que por aquellas fechas Lope de Vega escribió a su protector y mecenas el duque de Sessa. [...] la insólita Dedicatoria de la comedia debió de escribirse [...] al poco de producirse el fallecimiento de Roque Hernández de Ayala, el marido de Marta de Nevares, probablemente en 1619 (la aprobación de la *Parte XIV*, lleva fecha de 23 de octubre de 1619). Con la muerte de Roque Hernández, que Lope celebra gozoso en la dedicatoria a su amante, ya viuda y libre de su marido, culmina la primera y más tormentosa etapa de unos amores que habían comenzado cuando, a fines de 1616, Lope conoce a Marta, al parecer en una fiesta literaria. Lope contaba con cincuenta y cuatro años y Marta veintiséis», T. Ferrer Valls, «Introducción biográfica y crítica» a Lope de Vega, *La viuda...*, *op. cit.*, pp. 28-29.

pies. Oí decir que su madre del tal difunto era de Osuna, o que al hacerse preñada pensó en un cofre. [...] él tenía estas gracias, y por añadidura el más grosero entendimiento que ha tenido celoso después que se usa de estorbar mucho y regalar poco⁵²⁴.

Además del nombre escogido del trío de pretendientes (Otón, Lisandro y Valerio), queda también implícito en el Lisandro catódico el añoso Felipo de Carrizales de *El celoso extremeño*, sobre todo aquellos aspectos que tienen que ver con la diferencia de edad, los enfermizos celos y las consecuencias de estos. Es, pues, este Lisandro un personaje-crisol, en el que se destilan los siguientes rasgos:

Personajes ficticios y reales	Características	Personaje televisivo
Camilo	marido fallecido de Leonarda hombre maduro	Lisandro
Lisandro	pretendiente de Leonarda	
Felipo de Carrizales	marido de Leonora hombre maduro	
Roque Hernández de Ayala	marido fallecido de Marcia Leonarda hombre maduro	

⁵²⁴ Lope de Vega, *La viuda...*, op. cit., pp. 94-95.

Regueiro traza un arco argumental más amplio que el de *La viuda-Lope*, adaptando para la primera parte del episodio el texto cervantino, cuya función es conectar con la obra teatral. Pero además de esta eficaz juntura, *El celoso extremeño* le proporciona a *La viuda-TV* una fosca atmósfera de enclaustramiento, fielmente reflejada en el castillo de Peñíscola, en sus mastodónticas puertas, gruesos muros, estrechos pasillos, lóbregas estancias, gateras, tornos y troneras⁵²⁵. También nutre el episodio con varios de sus personajes: las «cuatro esclavas blancas» con el rostro marcado a hierro y «otras dos negras bozales»⁵²⁶, la dueña Marialonso, la criada negra Guiomar o el «viejo y eunuco» negro Luis⁵²⁷, emparedado entre la casapuerta, la caballeriza y la entrada del carcelario hogar ideado por Carrizales. Estos son trasvasados de su universo fictivo a *La viuda-TV*, dejando atrás sus implicaciones en la trama, sus acciones, pues de estas apenas queda constancia en la sicalíptica adaptación más allá de algunas descripciones que profundizan en esa atmósfera *cuasi* gótica de la que hablamos, una ambientación reforzada por el mal tiempo atmosférico —niebla, lluvia, constantes truenos—, la

⁵²⁵ La reclusión de Leonarda se vio acentuada no solo por un castillo que «refleja perfectamente esta especie de cárcel y ese aplanamiento de los personajes», sino también, como apunta el propio Regueiro, por la organización de los planos, basados muchos de ellos en «contrapicados constantes» y en una suerte de «barroquismo funcional» con el que se «refuerza esa idea de la inaccesibilidad de la muchacha, a la que casi siempre vemos desde abajo; en efecto, como a un verdadero icono», C. J. Barbachano, *Francisco Regueiro...*, *op. cit.*, p. 228. Asimismo, la descripción cervantina de cómo el viejo Carrizales adereza la casa en la que vivirá él y Leonora es ya de por sí bastante significativa en relación a lo que Regueiro quiso expresar con el castillo de Peñíscola: «compró una en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle, y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman casapuerta, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azuteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa; hizo torno que de la casapuerta respondía al patio. [...] Concertóse con un despensero que le trujese y comprase de comer, con condición que no durmiese en casa ni entrase en ella sino hasta el torno, por el cual había de dar lo que trujese. [...] Hizo asimismo llave maestra para toda la casa, y encerró en ella todo lo que suele comprarse en junto y en sus sazones, para la provisión de todo el año; y teniéndolo todo así aderezado y compuesto, se fue a casa de sus suegros y pidió a su mujer, que se la entregaron no con pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura. La tierna Leonora [...] se vino a su casa; y en entrando en ella les hizo Carrizales un sermón a todas, encargándoles la guarda de Leonora y que por ninguna vía ni en ningún modo dejasen entrar a nadie de la segunda puerta adentro, aunque fuese al negro eunuco [...]», M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2001, t. II, pp. 103-104.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁵²⁷ *Ibidem*.

intriga que rodea al oscuro galán, el candidato estrella a conquistar el corazón de Leonarda, aunque de él nada se sepa, nada se nos aclare, y las constantes escenas nocturnas.

Un ejemplo de cómo estos personajes son despojados de sus acciones es el eunuco Luis. En *El celoso extremeño* es vital su función, y sin él la trama no hubiese funcionado. Como correa de transmisión entre el exterior y el interior de la casa de los Carrizales, Luis es el primer objetivo de Loaysa, el mozo soltero que se las ingeniará para poner en jaque la fortaleza del viejo celoso. Disfrazado de mendigo para no levantar sospechas, ablandará con su habilidad para tañer la guitarra y su dulzura de voz el ánimo de Luis, que caerá rápidamente en las redes del virote, facilitándole la entrada a la casa. Pues bien, nada de esto es usado en *La viuda-TV*, como tampoco lo es el conmovedor desenlace del relato en el que un comprensivo Carrizales, ya en las puertas de la muerte, exonera de cualquier atisbo de deshonor a su esposa, que acabará metiéndose «a monja en uno de los más recogidos conventos de la ciudad», rogándole que se case si así lo quiere con Loaysa, porque la culpa no había sido de su falta de recato, pues no hubo mácula alguna en el rigor con el que ella salvaguardó la honra, sino de él mismo, que había pretendido contra natura encerrarla.

Aquellos elementos que orillan en *La viuda-TV* son, repetimos, de atmósfera, así como los actantes secundarios antecitados o aquellos rasgos que serán el aditamento con el que terminar de elaborar a los protagonistas del episodio. Es este el caso de la Leonarda catódica, quien, de entre todos, es la que sufre, como iremos viendo, la metamorfosis más degradadora.

A nuestro juicio, otro cambio interesante es aquel que transforma el texto de partida en una historia meramente sicalíptica, una «lectura perversa» que revuelve los cimientos

de la comedia, su basamento más arriesgado y su visión de futuro, su ética para con las libertades humanas⁵²⁸. Pero ¿qué elementos son aquellos que nos permiten apoyar lo que afirmamos? ¿Cómo un exultante canto a los sentidos se degrada a insultante chirrido? ¿Cuál es el giro radical que derrumba la recreación lopesca de la leyenda de Psique y Cupido?

Es cierto que la comedia se ambienta en Valencia, y no en otro lugar, por al menos dos razones: las populares mascaradas y la relativamente holgada permisividad que en la costa levantina se disfrutaba. El mismo Lope experimentó el ajetreo de una «ciudad pródiga y festiva a los ojos del viajero, y célebre por su libertad de costumbres»⁵²⁹, por lo que no es de extrañar que decidiera cristalizar para las tablas su

ambiente eminentemente urbano y festivo, en cuyos Carnavales y máscaras el dramaturgo había tenido oportunidad de participar [...], y cuyas damas pasaban por ser bastante “libres”⁵³⁰.

⁵²⁸ Particularmente, somos afines a las lecturas críticas que se posicionan a favor de un Lope transgresor, de un Lope consciente de que su pluma empujaba hacia nuevos cotos de libertad la sociedad en la que vivía, pues, «la comedia cumple siempre el mismo trayecto significativo. Comienza por situarnos fuera de la ley y acaba por reintegrarnos a ella. La transgresión y la ilegalidad nacen casi siempre de los subterráneos del deseo, el lugar donde se engendran estrategias inconfesables y donde dejamos florecer el instinto de la anarquía. La comedia nos lanza entonces hacia un viaje en el que se busca la felicidad individual por encima y aun a costa de todas las conveniencias sociales, incluidas muy especialmente la institución paternal y el gran fetiche del honor. En esta fase, todas las transgresiones son válidas, y todos los tabúes pueden ser dinamitados. Es el triunfo del mundo al revés, de la excepción sobre la regla, de la ficción sobre la realidad, del amor sobre el matrimonio, del deseo erótico sobre el honor, de la fantasía sobre el resignado pragmatismo», J. OlezaSimó, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, vol. 9 (1990), p. 208. «En el mundo al revés que representa ante los ojos del espectador la comedia del Siglo de Oro, la mujer juega un papel activo, contrario al que la realidad cotidiana y las prescripciones de los moralistas le asignaban», T. Ferrer Valls, «Introducción...», *op. cit.*, p. 46. Otras lecturas, en cambio, ven precisamente en ese papel activo de Leonarda un recurso utilizado por Lope para censurar la soberbia actitud de este tipo de mujeres, que no hacían otra cosa que usurpar un rol que no les pertenecía: «it is also an admonition against her pride», Frederick A. de Armas, *The invisible mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1976, p. 70.

⁵²⁹ T. Ferrer Valls, «Introducción...», *op. cit.*, p. 9.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 37.

Para más inri, Leonarda era un prototipo de mujer que en la España del Siglo de Oro levantaba ampollas, debido a las libertades que disfrutaba por su reciente viudez y por el patrimonio que de dicho estado heredaba. Mariló Vigil señala en este sentido que

Para las pocas privilegiadas que se encontraban en tal caso, amplia era la vida. Ellas eran las viudas alegres que iban dirigidas por las fulminantes admoniciones de los moralistas, y las atenciones de los galanes, si eran mozas. Y éstas, que no mostraban un exceso afán por casarse de nuevo, constituían un pésimo ejemplo para el resto de las mujeres⁵³¹.

Ante este vívido recuerdo, de colores y máscaras, de petardos y luces, Lope no podía escribir otra cosa que no fuese

una comedia que respira sensualidad, que hace gala de un erotismo oblicuo, verbal, que se hace presente no tanto en la escena del encuentro nocturno de los amantes, condicionada por su representación sobre el escenario, como en las sucesivas evocaciones que los personajes hacen de las misteriosas citas⁵³².

La clave en *La viuda-Lope* está precisamente en ese «erotismo oblicuo y verbal» al que se refiere Ferrer Valls, un juego erótico imaginativo, un festín de los sentidos en donde tacto, olfato y oído contribuyen como en ninguna otra obra literaria al enamoramiento y al despertar del deseo. Lo vedado a la vista es el coto de caza para los amantes. Y las estrofas y rimas son las yemas sinestésicas que tocan a Leonarda, que huelen a Leonarda, que oyen a Leonarda⁵³³.

⁵³¹ Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1994, p. 204.

⁵³² T. Ferrer Valls, Teresa, «Introducción...», *op. cit.*, p. 48.

⁵³³ En la línea que señalábamos en la nota 528, puede leerse este juego sensorial de Leonarda. Se trata de «la posibilidad del ejercicio de una actitud autónoma por parte de [ella], que adapta y expande el rígido sistema sexual en que se mueve para lograr la expresión y la consumación de sus deseos, al tiempo que desvela la hipocresía de los valores normativos que rigen su sociedad. La multifacética gran máscara que

Acerquémonos por un momento a la concepción que de erotismo ofrece Vargas Llosa para entender con un poco más de profundidad este peculiar universo del dramaturgo madrileño:

Hay muchas maneras de definir el erotismo, pero, tal vez, la principal sea llamarlo la desanimalización del amor físico, su conversión, a lo largo del tiempo y gracias al proceso de la libertad y la influencia de la cultura en la vida privada, de mera satisfacción de una pulsión instintiva en un quehacer creativo y compartido que prolonga y sublima el placer físico rodeándolo de una puesta en escena y unos refinamientos que lo convierten en obra de arte⁵³⁴.

Llegados hasta aquí, cobra pleno sentido la frase de Ricardo Domenech: «Ni el mejor Luis Buñuel, en sus obras más eróticas, podía imaginar una cosa así»⁵³⁵. ¿Hubiese afirmado lo mismo de *La viuda-TV* este crítico literario? No, evidentemente. Porque en este episodio lo oblicuo se explicita, todo se animaliza y la pulsión del eros se rodea de una vulgaridad desvergonzada y posmoderna.

constituye la noche funciona como instrumento de ocultamiento, pero simultánea y paradójicamente saca a la luz los elementos de la sexualidad femenina que debían permanecer ocultos. Para ello es necesario alterar la jerarquía de los sentidos, y así transformar el predominante orden barroco que propugnaba el carácter primordial de la vista como medio de conocimiento, en detrimento de otros sentidos como el olfato y el tacto, [...] al modificar la jerarquía sensorial relegando la visión a un lugar secundario, se propone un tipo alternativo de conocimiento y un modelo que invierte las relaciones de poder marcadas por las convenciones de género». En *La viuda-Lope*, se produce «la posibilidad de que modelos invisibles pero existentes de comportamiento femenino sexualmente heterodoxo conduzcan a una (re)integración exitosa de sus agentes en la esfera de las convenciones, con lo que la obra de Lope de Vega contribuye a su normalización», A. M^a. Rodríguez, «*La viuda valenciana* y *Tarde llega el desengaño*: sexualidad y liberación femenina bajo las sobras», en *eHumanista*, vol. 22, 2012, pp. 353-354 [Recurso en Red: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_22/nocturnalia/6%20Rodriguez.pdf].

⁵³⁴ M. Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, pp. 110-111. Para J. Oleza, «lo que ocurre en *La viuda valenciana* [...] no es más que una pequeña fiesta en el gran festival del teatro barroco, un festival ofertado a los sentidos tanto como a la imaginación de los espectadores, y a menudo densamente erotizado —casi tanto como ideologizado—, pero con un erotismo mucho menos directo, mucho menos verbalizado y desde luego mucho menos procaz que el del teatro renacentista. El arte verbal del dramaturgo barroco es alambicado y oblicuo, proclive a las terceras intenciones, y deposita buena parte de su malicia más en la gestualidad de los actores que en la materialidad misma de la palabra», «La comedia...», *op. cit.*, p. 207.

⁵³⁵ Hemos tomado esta afirmación de una entrevista a Ricardo Domenech incluida como extra del DVD *La viuda valenciana*. Puede visionarse libremente en el archivo RTVE *A la carta*: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/extras-dvd/extras-del-dvd-lope-viuda-valenciana/975775/>.

Acude Regueiro para su adaptación a las mismas estéticas que utilizara Antonio del Real en *La tía fingida-TV*: la farsa teatral disparatada y chabacana, las parodias históricas del cine de los ochenta —*El Cid cabreador*, *Cuando Almanzor perdió el tambor*, *Cristóbal Colón... de oficio descubridor*, etc.— y el gusto por desmoronar cualquier equilibrio, cualquier forma de belleza. A lo que se le suma algo inusual en los demás episodios de *Las pícaras*: lo escatológico.

Uno de sus colegas en el serial habla de esta adaptación regueiriana en los siguientes términos: «Me pareció imaginativa, original y extraña, como casi todo lo de Paco, y era realmente atractiva, aunque también bastante confusa, pero esto le añade interés y magia a sus relatos en imágenes»⁵³⁶. Imaginativa o estrambótica, original o trampantojo, Regueiro parece recrear con «soluciones muy libérrimas»⁵³⁷ un mundo que conecta con lo peor de su cine, ofuscando la historia que pretende contarnos, confundiéndola en una suerte de caos en el que poco o nada ayuda la pésima iluminación y la fotografía⁵³⁸. Es *La viuda-TV* un audiovisual de «tono risueño y vital» en el que se mezcla con poco acierto, en una orgía festiva y lúdica, «a Fellini con Lope, a Cervantes con Berlanga»⁵³⁹.

Son varios los ejemplos de añadidos de matolaje, compresiones, transformaciones y visualizaciones con los que mostrar esta degradación de la rica sensualidad lopesca.

⁵³⁶ E. J. Pastor Martín, *Conversaciones con Angelino Fons...*, *op. cit.*, s. p.

⁵³⁷ C. J. Barbachano, Carlos J., *Francisco Regueiro*, *op. cit.*, p. 226.

⁵³⁸ Una sensación parecida tuve al visionar *Diario de invierno* (1988), «un triple salto sin red que [...] no consiguió ni de lejos la repercusión de su antecesora», *Padre nuestro* (1985): «uno de esos éxitos que proporcionan una mayor libertad a sus creadores ante sus proyectos posteriores. [...] *Padre nuestro* y *Diario de invierno* son opuestas. [...] Como si fuesen el haz y el envés de un mismo proyecto, [...] se suceden en la filmografía de Regueiro complementándose y, a un tiempo, negándose la una a la otra», Jaima J. Pena, «El paraíso perdido: *Diario de invierno* (1988)», en J. L. Castro de Paz y Xosé Nogueira (coords.), *Me enveneno de cine...*, *op. cit.*, p. 181. Entre los muchos fallos de guion, sirva aquel con el que se finaliza *La viuda-TV*. Tras haberse marchado la viuda moza con el oscuro galán, se nos muestra a un personaje subiendo por una estrecha escalera los muros del castillo. En lo alto, entre las almenas, lo espera la Dueña, enamorada, intranquila, deseosa, como si el encuentro fuese el final ansiado por ambos. Pero ¿quién es realmente este personaje? Nada sabemos de él, ni siquiera hemos asistido a una historia de amor paralela que justifique este feliz desenlace. ¿Desecharon quizás las escenas en las que la Dueña de Leonarda fraguaba una relación con este desconocido galán? Sea como fuere, de nuevo nos topamos con una incoherencia más de las muchas que atraviesan esta torpe y descuidada adaptación.

⁵³⁹ C. J. Barbachano, *Francisco Regueiro*, *op. cit.*, p. 257.

Hemos elegido para ello los que tienen que ver con la sexualidad, el tratamiento del lenguaje, la anulación del conflicto entre individuo y sociedad y la resimbolización.

El desmelene sicalíptico es el núcleo de *La viuda-TV*. Y no solo por su afán de desnudar a una jovencísima Cristina Marsillach, que al fin y al cabo hubiese bastado con exponerla sin ropa en un par de ocasiones, sino por la lubricidad que empapa cada escena, cada detalle, cada símbolo. Regueiro se incorpora con fuerza a la corriente de la segunda etapa del destape al añadir sin tapujos las relaciones homosexuales entre el negro Baltasar y el caballero pisaverde (*fol. 125*)⁵⁴⁰; las orgías; el travestismo de Julianillo, que se cría como menina junto a las compañeras de juego de Leonarda (*fol. 116*); el desbordante apetito sexual de las criadas, una ninfomanía que llega incluso a acabar con el primer pretendiente, un caballero vestido de elegante vivo rojo, que tras visitar el castillo de Peñíscola morirá entre los roquedales pidiendo confesión a un cura que apenas da crédito a la cantidad de relaciones que el moribundo le relata (*fol. 86*); sexo interracial; *cunnilingus* de Julianillo a Leonarda bajo las sábanas; los grabados pornográficos del «librillo picante» con el que intenta excitarse Lisandro, el marido de Leonarda (*fol. 122*), y la pócima-viagra con la que busca acabar con su impotencia; sadomasoquismo; o las picantes insinuaciones con que las meninas que entretienen a Leonarda con sus cancioncillas y saltos a la comba se exhiben y se pavonean ante los desesperados pretendientes de esta: «¡Quien nos pase por el aro nos quitará el guardainfante!».

El lenguaje es otro indicador del poco interés por mantener la sutileza y la expresividad sensorial del texto de partida. Al contrario de otras propuestas, como son *El perro del hortelano* de Pilar Miró (1996) o *La dama boba* de Manuel Iborra (2006), se opta generalmente por prosificar el verso. Era lógico que así se procediese si tenemos

⁵⁴⁰ Véase la nota 407.

en cuenta que *La viuda-TV* emplea para su comienzo una novela ejemplar. Hubiese resultado extraña una primera parte en prosa y otra segunda versificada. O peor aún: haber mudado el texto cervantino con una polimetría de romances, redondillas o endecasílabos sueltos. No obstante, en varias ocasiones parece respetarse la sonoridad de los versos, aunque estos queden simplificados y trastocados en su orden:

Texto literario	Guion televisivo
<p><i>Salen</i> LEONARDA, JULIA Y URBÁN.</p> <p>URBÁN: Eso de gracia, no vi / jamás, por vida de Urbán, / hombre más bello y galán / desde el día en que nació. / ¡Qué rostro, que compostura! / ¡Qué barba tan aseada! / ¡Qué mano tan regalada! / Parecióme nieve pura. / ¡Qué cuerpo, qué pierna y pie! / ¡Qué [afable], qué discreción! [...] (vv. 731-740)</p> <p>LEONARDA: [A URBÁN.] Tú mi remedio has de ser. / Escúchame atento.</p> <p>URBÁN: Di.</p> <p>LEONARDA: Ya ves cómo anda alterada / con sus máscara Valencia. [...] / Pues con esta licencia, / ponte una ropa estremada, / y una máscara, y camina / a hablar aquese galán, / y dile en disfraz, Urbán, / que una dama se le inclina, / y que le [ama] tiernamente, / y que la podrá gozar [...]. / y para que nada note, / le</p>	<p>(<i>Ambos están desnudos en una tina de leche.</i>)</p> <p>LEONARDA: (<i>Cogiéndole la cabeza a Julianillo y mirándolo fijamente.</i>) Tú mi remedio has de ser. ¡Óyeme atento, Julianillo! Yo jamás desde el día en que nació oscuro galán vi como el de la catedral. ¡Qué rostro, qué compostura! ¡Qué cuerpo, qué pierna y pie! Ponte una ropa estremada, y una máscara, y camina a hablar a aquese galán.</p> <p>(<i>Lo besa.</i>)</p> <p>JULIANILLO: (<i>Ligeramente dolido.</i>) ¿Por qué, mi ama?</p> <p>Y dile en disfraz, Julián, que una dama se le inclina, y que le ama tiernamente y que la podrá gozar. Le pondrás un capirote con que a casa le traerás. Entrará a oscuras, y cuando se haya de ir, vuelto a poner, ¿a quién podrá</p>

<p>pondrás un capirote, / con que a casa le traerás. / Entrará a oscuras, y cuando / se haya de ir, vuelto a poner, / ¿a quién podrá conocer? (vv. 767-793)</p> <p>[...]</p> <p>JULIA: ¿Quién te dijo esta invención?</p> <p>LEONARDA: Amor, que tiene a los pies / a cuantos han estudiado. (vv. 798-800)</p>	<p>conocer?</p> <p>JULIANILLO: ¿Quién os dijo es invención?</p> <p>LEONARDA: Amor, que tiene a los pies a cuantos han estudiado.</p> <p><i>(Ambos se zambullen en la tina.)</i></p>
--	---

Y digo “parece”, porque pocos planos después la adaptación se encarga de mostrar cuál es su postura frente a la carga poética de la comedia:

Texto literario	Guion televisivo
<p>CAMILO: ¡Por Dios, que es hecho crüel! / Ya me enciende el corazón / amor sin luz, pues no veo; / que ha tocado en el deseo / como a piedra el eslabón.</p> <p>[...]</p> <p>No os vea yo como ciego / dentro en la imaginación, / porque parece invención / haber tinieblas y fuego.</p>	<p>JULIANILLO: <i>(Entra al aposento tropezándose con todo.)</i> ¡Por Dios, que es hecho crüel! / Ya me enciende el corazón / amor sin luz, pues no veo; / que ha tocado en el deseo / como a piedra el eslabón.</p> <p>[...]</p> <p>No os vea yo como ciego / dentro en la imaginación, / porque parece invención / haber tinieblas y fuego.</p> <p><i>(Julianillo cae boca abajo, quedando la punta del capirote sobre la vagina de Leonarda.)</i></p>

<p>[...]</p> <p>Yo soy un hidalgo noble, / que si a cara a cara os trato, / fio de mi honrado trato / que os parezca bien al doble. / Esto he de alcanzar de vos. / ¡Ea, dadme aquesa mano!</p> <p>LEONARDA: ¿Mi mano? Tomad.</p> <p>CAMILO: Ya es llano / que lo concedéis, ¡por Dios!</p> <p>[...] [los criados Urbán y Julia presentes]</p> <p>LEONARDA: Pues, por vida de Camilo...</p> <p>CAMILO: Ése es, señora, mi nombre.</p> <p>LEONARDA: ...que no pienso que he hecho poco / en daros luego mi mano.</p> <p>CAMILO: Digo que es bien soberano, / digo que me vuelvo loco.</p> <p>LEONARDA: Decid, ¿y pareceos bien? / No me la apretéis. ¡Jesú! (vv. 1278-1324)</p>	<p><i>Durante toda la escena Julianillo quedará en la misma posición.)</i></p> <p>[...]</p> <p>Yo soy un hidalgo noble, / que si a cara a cara os trato, / fio de mi honrado trato / que os parezca bien al doble. / Esto he de alcanzar de vos. / ¡Ea, dadme aquesa mano!</p> <p><i>(Leonarda se ríe de la situación.)</i></p> <p>LEONARDA: ¿Mi mano? Tomad.</p> <p>JULIANILLO: Ya es llano / que lo concedéis, ¡por Dios!</p> <p>[...]</p> <p>LEONARDA: Pues, por vida de Camilo...</p> <p>JULIANILLO: Ese es, señora, mi nombre.</p> <p>LEONARDA: ...que no pienso que he hecho poco / en daros luego mi mano.</p> <p>JULIANILLO: Digo que es bien soberano, / digo que me vuelvo loco.</p> <p>LEONARDA: Decid, ¿y pareceos bien? / No me la apretéis. ¡Jesú!</p> <p>JULIANILLO: <i>(Moviendo los pies como si</i></p>
--	---

	<p><i>estuviese corriendo en el aire.) ¡Perdón, mi señora, ya me voy! ¡Me estoy yendo! (Suena de fondo un agitado y creciente arrullo de palomas.)</i></p>
--	--

Obviando la simplificación, en principio ambos textos no cambian en nada. Sin embargo, es la puesta en escena lo significativo, lo que desdice el verso de Lope. Con un plano general, Regueiro muestra la entrada desastrosa de Julianillo, que mientras recita su parlamento va tropezándose por las paredes y el mobiliario. Además de esta presentación patosa del primer encuentro a ciegas, Julianillo, en un traspié, cae justo con la punta del capirote en la vagina de Leonarda, simulando poco después, entre arrullos de palomas, un simbólico orgasmo simplón e irrisorio (*fots. 118-119*). No es de extrañar, pues, que en la segunda y última cita, Leonarda vaya al grano cuando detiene nada más empezar el mismo recital de Julianillo, esta vez con más tropiezos y con una añadida tartamudez. «¡Corta el verso, poeta, que ardo de deseo!», le espeta Leonarda. A lo que Julianillo responde haciéndole el salto del tigre, arrastrando consigo los visillos (*fot. 117*).



fot. 116

fot. 117



fot. 118

fot. 119

«Hay una interpretación», explica Barbachano, «completamente paródica del verso, que apenas cobra importancia porque constantemente está puesto en entredicho»⁵⁴¹. La irreverencia y el desenfado atraviesan toda la adaptación, inmolando cualquier posibilidad de emplear el verso de la forma que lo hiciera el dramaturgo madrileño. Y en todo caso, cuando este se utiliza es únicamente significado hueco, como si un loro repitiese algunas líneas poéticas de memoria, sin saber nada acerca de su sentido, de su contexto estrófico, de su profundidad. En la adaptación solo interesa su sonoridad vacía o las conexiones archiconocidas o zozosas con las que generar la risa fácil en el espectador, como sucede cuando el loro del primer galán se queja calderonianamente tras ser zarandeado: «¡Mi amo, que me escoñas! ¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, infelice!»; o cuando, en una traslación de personajes, Julianillo y Baltasar indican cuáles son las instrucciones para acceder al aposento de Leonarda: «De esta guisa hay que *querella* y no *gozalla* a la doncella. Así lo habéis *consensuao*, y aún *pactao* y *acceptao*. De esta guisa hay que *buscalla*, que *querella* y *admiralla*, no *tocalla* ni *palpalla*»⁵⁴².

Otra característica es el uso, a veces, de un léxico malsonante, marginal, grosero y escatológico: *coño*, *escoñar*, *bujarrona*, *cagao*, *según me da la tufalla*, *a una negra hay que gozalla*, etc. Esta terminología poseía cierto trasfondo social. El espectador de la

⁵⁴¹ C. J. Barbachano, *Francisco Regueiro*, op. cit., p. 226.

⁵⁴² Para una explicación de este recurso, véase las pp. 301-302.

Transición no solo llenaba las salas cinematográficas para ver desnudos, sino que, como un crío, disfrutaba asimismo con el bombardeo de palabras, chistes y gags, que pocos años atrás habrían sido automáticamente censurados y habrían provocado una fuerte urticaria en la sociedad biempensante. Era en cierto modo una vía de escape cómica, distendida, una saludable catarsis con la que aliviar el peso de las férreas costumbres o mostrar afinidad con una mentalidad más libre y menos moralista. Algunos entendieron esto, no sin razón, como una *bobificación* del espectador, cuyo precio, en relación a nuestros análisis, fue el de transgredir o utilizar como excusa para desnudos y comedias comerciales los textos de partida. Fernández Santos, en una crítica a *La Lozana andaluza* de Vicente Escrivá (1975), apunta esto mismo, y el transcurrir de los años no haría más que acentuarlo:

Que la reciente afición de los españoles por los exabruptos y palabras prohibidas hasta ahora desate habitualmente su regocijo no revela aceptación o carencia de prejuicios sino antes bien un cierto infantilismo que sólo supone aceptar de la obra lo superficial salvo en lo que se refiere a razones etimológicas⁵⁴³.

Uno de los aspectos más llamativos de *La viuda-TV* es cómo se reincorpora, se potencia o se tergiversa el campo simbólico y metafórico de *La viuda-Lope* y de *El celoso extremeño*. Regueiro significa el espacio de forma similar a como lo hiciera Cervantes: el castillo de Peñíscola como metáfora-símbolo de lo femenino y como fortaleza patrullada por los celos siempre alerta del proveyto marido⁵⁴⁴. No obstante, en

⁵⁴³ J. Fernández Santos, «Retrato de la memoria...», *op. cit.*, s. p.

⁵⁴⁴ Como señala J. Casaldueiro, «en la novela el protagonista es la casa», *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1969, p. 171. Hay un acuerdo amplio en la crítica a la hora de considerar el significado metafórico de la casa: «Hay que destacar en primer lugar el valor metafórico de la casa de Carrizales; es creado por él, pero al mismo tiempo es una metáfora de Leonora. Loaysa quiere entrar en esta casa; quiere penetrar en el recinto interior para ganar el tesoro más preciado de Carrizales. La casa es el símbolo por excelencia de lo femenino: todos los que viven allí o son mujeres o son

la adaptación se intensifica dicha metáfora, el castillo de Peñíscola (cuerpo de Leonarda) es perforado por sus estrechos tornos y gateras por una cajita taraceada que contiene, entre otras cosas, una carta de amor del oscuro galán, el pretendiente idealizado de Leonarda, una zanahoria y un huevo de paloma (*fots. 120-121, 126-127*). El doble sentido de estos elementos se hace patente cuando la dueña le explica a Leonarda el porqué de aquella misteriosa caja de correos: «Los hombres de negocios andan siempre entre paquetes y paquetes». O cuando, mientras leen ambas el contenido de la misiva, Leonarda mordisquea con inocencia la zanahoria (*fot. 126*), exclamando: «¡Dueña, sabe a cabello de ángel! [...] ¡Qué gusto, Dueña!»



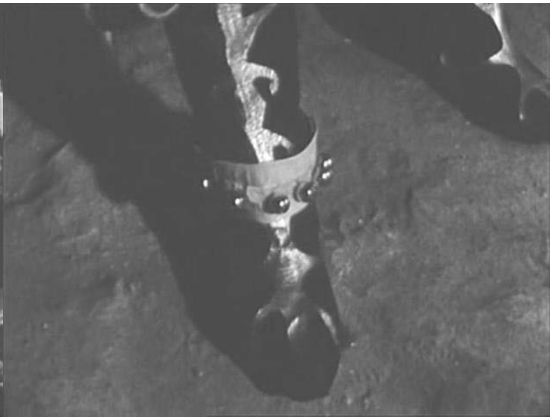
fot. 120

fot. 121

hombres casi sin vida sexual: Luis el eunuco y el propio Carrizales», Harry Sieber, «Introducción» a M. de Cervantes, *Novelas ejemplares, op. cit.*, p. 18; «Carrizales, caracterizado por una pasión irracional y antivital, anima la narración como un héroe trágico, de una asombrosa modernidad. El resultado más evidente de su carácter atrofiado será su propia casa. Proyección de su voluntad y figuración de su conciencia, que deviene ingrediente nuclear del relato. Y por eso mismo pasará a ser su tumba. La penetración del supuesto cantante —de poderosa simbología sexual— provocará el derrumbamiento de Carrizales; la casa, en fin, es también metáfora y proyección de la sexualidad de Leonora», J. García López, «Miguel de Cervantes, entre el *romance* y la vida», en M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 40; «es quizás una de las novelas de Cervantes en las que más relevancia cobra el poder visual y simbólico de un ente material. Nos referimos, por supuesto, a la espeluznante casa de Carrizales. Símbolo que traduce los resquemores celosos y el delirio demiúrgico de Carrizales y que asimismo es figura de Leonora en tanto espacio cerrado a la inestabilidad del mundo exterior», J. D'Onofrio, «*En cárcel hecha por su mano*. Rastros de la emblemática en *El celoso extremeño* de Cervantes», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 28 (2008), p. 19.



fot. 122



fot. 123



fot. 124



fot. 125



fot. 126



fot. 127



fot. 128

fot. 129

A estos símbolos fálicos, hay sumarles otros tantos, bien con el mismo sentido, como son capirotos (fots. 117-119, 124-125), pistolón y pavo real (fot. 130), bien con otros pertenecientes en general al campo de la sexualidad, como son palomas y sus arrullos (fot. 121), cascabeles (fot. 123), postres —flan, frutas y mermeladas—, paelleras, plumas en el sombrero, etc. En parte, de *La viuda-Lope* se aprovecha aquello que concierne al arte de la altanería. En la comedia, el término *capirote* es interpretado como ‘sombrero de cartón cónico usado por los nazarenos’ y como ‘caperuza ajustada de cuero con que se cubría la cabeza a los halcones y otras aves de cetrería para que estuviesen quietas hasta que se las soltaba’. Con ello, Lope «anticipa el juego que se establecerá entre las relaciones de la viuda con el galán, y las de un halcón y una paloma en una cacería»⁵⁴⁵. En *La viuda-TV* se conserva la paloma como proyección de Leonarda, de ahí los apelativos cariñosos de su marido y la descripción que de ella advierte su amante: «mi dulce paloma» y «mi paloma enjaulada», respectivamente. Además, en varias escenas se presenta a Leonarda bien situada cerca de una pequeña jaula repleta de palomas (fot. 121), bien empollando literalmente el huevo del pichón en su regazo o bajo la almohada (fots. 128-129). La equivalencia metafórica en este primer

⁵⁴⁵ T. Ferrer Valls, «Introducción...», *op. cit.*, p. 157. En *La viuda-Lope*, se llegan a invertir incluso los roles. En la [Escena 7] del Acto Segundo, es Leonarda la que le ofrece regalos materiales a Camilo para camelárselo: «Joya os daré en valor / de dos mil ducados» (vv. 1420-1421). En esta peculiar y audaz escena, Leonarda es el gavilán, y Camilo, la paloma.

ejemplo es diáfana: jaula-castillo y palomas-mujeres (Leonarda y su califa femenina). Más retorcido es el significado que adquiere el segundo. El huevo, regalo del oscuro galán, es en sí la entrega ciega de una chiquilla encaprichada con algo etéreo, un enamoramiento que no tiene materialidad más allá de la carta en la que este pretendiente desconocido se declara. Todo el episodio será en este sentido la incubación de una llegada, un ansiado encuentro de Leonarda con un varón al que no conoce, pues de él no sabe ni su fisonomía, ni su personalidad ni sus credenciales⁵⁴⁶.

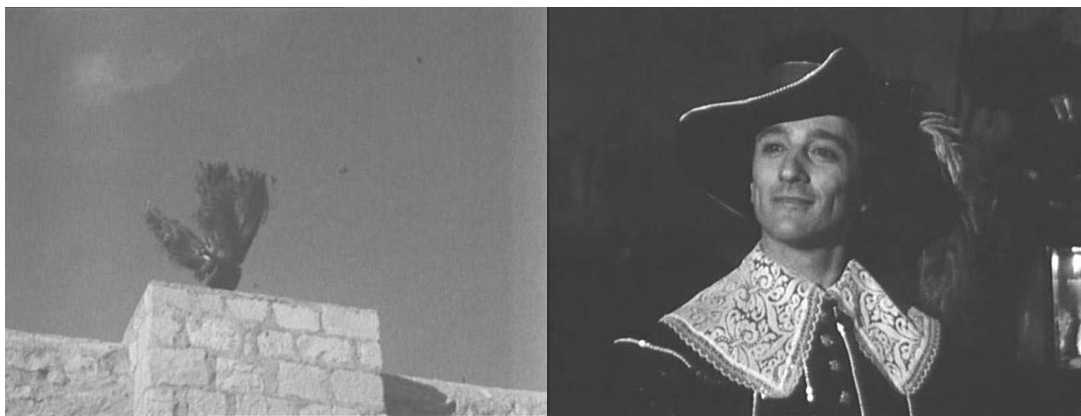
No obstante, el paralelismo simbólico de la cetrería es incompleto, porque nada queda en la adaptación que nos permita relacionar al oscuro galán o a cualquier otro de los pretendientes con un halcón, un águila o un cernícalo. ¿Queda algo entonces que nos invite a sustituir esta metáfora del texto de partida por otra similar? ¿Se introduce en la adaptación algún otro animal con el que recalcar la virilidad masculina o enriquecer el juego erótico de los amantes? De alguna manera queda algo de ello, pues Regueiro intercambia la metáfora del texto de partida introduciendo un majestuoso pavo real (*foto. 130*). Pero este, curiosamente, deja de ser un elemento articulado únicamente en función de la trama para trascender el episodio mismo y convertirse en un eco del subconsciente de la apetencia sexual del director y, por extensión, del espectador mismo. Dicho de otro modo, este pavo real, que aparece pululando por el aposento de Leonarda como un *voyeur* inadvertido, y que canta por las almenas desplegando su colorida cola de argos, es una imagen de la libido del director, una licencia que apenas incide en una trama ya de por sí henchida de símbolos, un deseo que es capricho, arbitrariedad y también explicación del porqué se producían en la época estas adaptaciones meramente sicalípticas. Sin duda, la anécdota del primer encuentro entre Regueiro y Cristina

⁵⁴⁶ El sintagma por el que conocemos a este misterioso personaje se debe a un verso de Leonarda al despedirse de Camilo: «A Dios, oscuro galán» (v. 1937).

Marsillach, la actriz que interpretaría a Leonarda, es lo bastante elocuente como para explicarse por sí sola:

Aquella mañana, en el café Gijón, estaba el Indio Fernández, estaba Ángel Fernández Santos tratando de lograr una entrevista medianamente normal con este hombre, con el hombre de las pistolas... Y, bueno, en un momento se planteó un duelo entre los tres..., sobre una mirada del Indio Fernández poderosa, terrible, fiera, de un erotismo, de una sexualidad animal disparada, que quería raptar a Cristina y llevársela para Méjico aquella misma noche, que quería llevársela a su lecho... Yo no pude, y lo que logré es que esa imagen me trasportara, vamos, a lo que parecía imposible colocar en un guión que estaba muy bien resuelto, que es esa historia paralela, celosa de este mundo animal, de mi bestiario personal que logré encarnar en ese pavo real, que era un pavo real del Campo Grande, del Valladolid de mi infancia, uno de los que me daban la lata todas las mañanas cuando iba hacia la Escuela de Comercio [...] y que siempre intenté asesinar, ¿me entiendes? Y, claro, la forma más perfecta de asesinarle es meterle en una película. Y se convierte así en el tercer elemento en discordia... La película era una historia de dos, una historia de niños metidos en un mundo de adultos, terrible..., ahí está ese anciano Matusalén, el celoso extremeño de Cervantes, ¿no? Y pude añadir, a través de la mirada, de la belleza, de ese icono que transmite Cristina Marsillach, que es insuperable, vamos (me parece una belleza no sólo ya cinematográfica; me parece uno de los rostros más bellos de esta década: el modelo más perfecto para un degustador de belleza), y que me dio pie, bueno, pues a eso, a que yo hiciera casi de pavo real, a que fuera el testigo, el mirón, el *voyeur* de la historia de estos dos niños... Y un poco el pavo real soy yo, ¿no?⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ C. J. Barbachano, *Francisco Regueiro...*, *op. cit.*, p. 227. El Indio Fernández fue un prolífico actor, director y productor mexicano, un pilar indiscutible de la llamada Época de Oro del Cine Mexicano.



fot. 130

fot. 131

Queda por último, después de tratar sobre las atrabiliarias modificaciones en el lenguaje, los símbolos y la sensualidad, esbozar, junto con la dialéctica individuo-sociedad, el último peldaño de esa lectura perversa de la que hablábamos anteriormente.

El trasfondo que nos impele a criticar *La viuda-TV* tiene que ver no tanto con una sexualidad sin cortapisas, sino con la paradójica inversión a la que es sometida el personaje central del Fénix de los ingenios. De entrada, la adaptación se desentiende de cualquier conflicto ético, aquel que

desde un enfoque lúdico y festivo, la comedia barroca presenta muchas veces ante nuestros ojos [...] y que Lope conocía muy bien: el de la contradicción entre la norma social y los deseos particulares, entre lo considerado lo “justo” por la sociedad y el propio “gusto”⁵⁴⁸.

Regueiro no traslada a su adaptación este amargo encontronazo entre el fuego de la libertad individual y aquellas exigencias sociales que lo apagaban. La Leonarda catódica no sufre como mujer ninguna de las trabas de su homónima textual, puesto que de *La viuda-TV* se eliminan la autoridad de su tío Lucencio, empeñado en que la viuda apuntale el buen nombre de la familia casándose de nuevo con otro marido, al que servir

⁵⁴⁸ T. Ferrer Valls, «Introducción ...», *op. cit.*, p. 16.

y doblegarse; las canallescadas habladurías del despechado trío de pretendientes o de cualquier miembro de aquella sociedad del Siglo de Oro ante el recelo y la envidia que levantaba una viuda independiente, suficientes por mínimas que fuesen para desmoronar el honor de cualquier mujer⁵⁴⁹; o los equívocos, la intriga y los enredos, favorecidos precisamente por la libertad de la que disfruta Leonarda en su privacidad, una libertad ligada a sus deseos individuales, la cual, para asegurarse como tal, ha de preservarse velada a los ojos de los demás, aunque para ello haya que mentir, anticiparse a cualquier contratiempo, culpar a un inocente, negar determinados sentidos, dirigir con taimada prudencia a los demás, etc.⁵⁵⁰

Pero Regueiro no solo suprime este rifirrafe sujeto-sociedad, sino el insólito empecinamiento de Leonarda de ser libre y ser fiel a su intención de no casarse, actitud con la Lope desequilibra «el canon moral de la época» y «el contexto de los planteamientos teatrales habituales»⁵⁵¹. La genialidad del dramaturgo es la de haberse atrevido a colocar en la cuerda floja a un personaje que es proyectado conscientemente más allá de su inmediato coto espacio-temporal. Esto no quiere decir que Lope no sea un hombre de su época o que escape totalmente a ella como un mártir condenado a vivir

⁵⁴⁹ Lucencio, precisamente, teme que la negativa a casarse de nuevo provoque habladurías que mancillen el honor de la familia: «¿Adónde te esconderás / de la invidia y vulgo vil, / aunque en un año y en mil / no salgas de donde estás?» (vv. 209-212); «que tengas dragones y Argos / más que vellocino y fruta, / ¿qué importa? La invidia astuta / tiene lengua y ojos largos» (vv. 221-224), Lope de Vega, *La viuda...*, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁵⁵⁰ Para preservar su libertad, su honra, Leonarda llega incluso a tejer una vil «industria greciana», prefiriendo arruinar la vida de su prima antes que Camilo descubra quién es ella realmente. Pues, «por este honor mío, / todo [se] ha de perdonar. / Caiga esa mancha en mi prima, / y librese mi opinión» (vv. 2474-2477), *Ibidem*, *op. cit.*, p. 272.

⁵⁵¹ «Lo insólito de la actitud de Leonarda, no sólo dentro del canon moral de la época, sino en el contexto de los planteamientos teatrales habituales, reside en que, a pesar de haberse enamorado, permanece fiel a su intención de no casarse y ser libre, aunque guardando las apariencias. No hay que olvidar que Leonarda posee una cierta posición económica, como se subraya varias veces en la comedia, que respalda su decisión. Este tipo de viudas, que anhelan, a través de su nueva situación, alcanzar cierta libertad, son las más agriamente censuradas, tanto en los tratados morales como en la literatura satírica y el folclore», T. Ferrer Valls, «Introducción ...», *op. cit.*, p. 144.

en un siglo al que no pertenece. También él sabía nadar y guardar la ropa⁵⁵². De ahí que, como señala Ferrer Valls, «tras el gesto de rebeldía, el atropello de convenciones sociales, la transgresión de normas morales que se traduce en determinadas actitudes, la comedia reintegra la situación y a sus protagonistas al cauce social». Aunque «el final, como ocurre a veces en la comedia, debe más a las convenciones del género que a la consecuencia»⁵⁵³. Es decir, Lope, guardándose las espaldas ante cualquier virtual contratiempo con la autoridad y la Inquisición, soluciona todos los desaguisados con un forzado y conservador final feliz, en el que absolutamente todos los personajes aceptan ufanos los emparejamientos, y a ninguno de ellos parece agriarles el carácter. Incluso Leonarda termina eligiendo casarse primero con Rosano, el cortesano propuesto por su tío, y luego con Camilo⁵⁵⁴. Pero, «¿elige lo mismo que hubiera elegido de no haber visto en peligro su juego privado?»⁵⁵⁵.

En *La viuda-TV* no hay posibilidad siquiera de dudar acerca de la elección de Leonarda, puesto que Regueiro anula la libertad de su personaje, reduciéndolo a una mujer-objeto sin iniciativa, sin conflicto y entregada ciegamente a ese oscuro galán que atraviesa como un fantasma todo el episodio. En ella se funde la pasividad y ñoñez de la

⁵⁵² «Discreta fue Leonarda (así lo es vuesa merced y así se llama) en hallar remedio para su soledad, sin empeñar su honor; que como la gala del nadar es saber guardar la ropa, así también lo parece acudir a la voluntad sin faltar a la opinión», Lope de Vega, *La viuda...*, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁵³ T. Ferrer Valls, «Introducción ...», *op. cit.*, p. 54.

⁵⁵⁴ Hasta tal punto que, aunque había jurado no hacerlo, decide finalmente casarse con Camilio para no armar escándalo alguno: «Señor, esto es hecho ya; / poner silencio será / remedio más conveniente» (vv. 2920-2922), Lope de Vega, *La viuda...*, *op. cit.*, p. 303.

⁵⁵⁵ T. Ferrer Valls, «Introducción ...», *op. cit.*, p. 55. Oleza señala lo forzado de estas ceremonias con las que se le echaba el candado a las comedias, «traídas por los pelos, y en muchos casos inverosímil. Pero aun cuando fuera plenamente creíble, aun cuando presupusiese el gesto de autoridad con el que el autor se llama a sí mismo al orden y, en nombre de la ortodoxia social, y armado con el código de género que exige un final de matrimonio, da por acabado su carnaval particular, aun así la comedia, en su periplo, ha atropellado no pocos tabúes y desacreditado muchos esquemas de obligado cumplimiento. [...] Todo es posible en la comedia barroca, y el aparatoso gesto de orden de la última escena no abole la totalidad del desorden generado en el enredo. La declaración de derechos de libertad e imaginación en que se constituye: la última palabra, por una vez siquiera, no tiene la última palabra», «La comedia...», *op. cit.*, pp. 203-220.

Leonora cervantina y la sensualidad erótica, descontextualizada e hipertrofiada, de la Leonarda lopesca.

En cuanto a su sexualidad, la Leonarda regueiriana es solo aparentemente libérrima por una razón: su voluntad deja de ser tal al entroncarse sus acciones con la cohesión estética de *Las pícaras*. Su deseo es un apetito forzado por la dirección, por el faro del destape, por el voyerismo de la cámara, que la demanda siempre lasciva y picarona, siempre desnuda y siempre dispuesta a refocilarse. De ahí que resulte contradictoria su meta última, aquella en la que Leonarda se comporta como la princesa de una novela de caballerías o de un cuento de hadas a la espera de que un desconocido príncipe azul la rescate del castillo de Peñíscola. Parece que Regueiro da así un salto atrás en el tiempo al condenar a su personaje a un anhelado matrimonio como coronación y solución última. Desde el comienzo, el oscuro galán, incubado metafóricamente en ese huevo que siempre lleva consigo Leonarda como materna paloma en su nido (*fots. 127-129*), es solo un ideal a alcanzar, un preciado sueño incluso más poderoso argumentalmente que los constantes juegos *cuasi* pornográficos que recorren el episodio. Pues este termina solo cuando el oscuro galán se apea de un elegante carruaje en una noche tormentosa y Leonarda, engalanada con sus mejores ropajes, se entrega a él sin mediar palabra (*fot. 131*). Al oscuro galán, del que nada sabíamos hasta ahora, solo le basta hacer señas con una lámpara y una sonrisa de actor de cine para que la joven viuda caiga rendida a sus pies como un perrillo al silbo de su amo, embarcándose en una relación de cuento infantil en la que se nos invita a pensar que vivirán felices y comerán perdices⁵⁵⁶.

⁵⁵⁶ Esta actitud se sitúa en las antípodas de la Leonarda lopesca. Esta aborrece explícitamente este tipo de personajes con el que acaba emparejándose la protagonista regueiriana: «¡No, sino venga un mancebo / déstos de ahora, de alcorza, / con el sombrero a orza, / pluma corta, cordón nuevo, / cuello abierto muy parejo, / puños a lo veneciano, / lo de afuera limpio y sano, / lo de dentro sucio y viejo!; / ¡botas justas, sin

En su «lectura perversa», Regueiro, quizás inconscientemente, orza hacia vientos contradictorios el fondo de la comedia de Lope, traicionando su esencia más innovadora, sus pasos más encomiables, pues parece que con su adaptación se alinea más bien con el moralista Francisco de Osuna que con el osado Fénix de los ingenios: «ca cosa cierta es que la oveja vagarosa presto va a dar en la boca del lobo y la paloma que anda mucho fuera del palomar es presto presa del gavilán»⁵⁵⁷. En definitiva, Regueiro trastoca los textos áureos para levantar un «juguete cómico» lioso y carnavalesco, canto por una parte a la gozosa libertad sexual, pero por otra grillete de sus personajes; un «juguete cómico» que ningunea unos versos repetidos con el timbre chillón de un loro, sin sentido y descontextualizados; un «juguete cómico» al servicio de las córneas machistas de un faisán; un «juguete cómico» que mata la sensualidad brillante de una mujer sujeto al transformarla en una princesa pasiva, caprichosa, boba y rijosa.

Dicho esto, no querríamos cerrar este capítulo sin atenuar nuestra lectura de esta adaptación regueiriana. Quizás, al igual que le contestara el director a Barbachano en relación a *La niña que se convirtió en rata*, esa «lectura perversa» que hemos defendido solo esté en nuestra imaginación y no en la adaptación en sí. Nuestra postura, mal nos pese, puede ser el fruto trufado de un inconsciente puritano, un inconsciente enconado en esa parte de nuestra alma ya atrofiada por el halo de hipercorrectismo que inunda nuestra actual sociedad biempensante, desde la que criticamos y describimos, no sin cierta arrogancia, el trabajo artístico de los demás. Con independencia de cuál sea

podellas / descalzar en todo un mes, / las calzas hasta los pies, / el bigote a las estrellas; / jaboncillos y copete, / cadena falsa que asombre, / guantes de ámbar, y grande hombre [...]. / Vendrá tarde; yo estaré / celosa; dará mi hacienda; / comenzará la contienda / desto de si fue o no fue. / Yo esconderé y él dará; / buscará deudas por mí; / entrará justicia aquí, voces y aun coces habrá» (vv. 253-267 y 277-284), Lope de Vega, *La viuda...*, *op. cit.*, pp. 120-122.

⁵⁵⁷ F. de Osuna, *Norte de los estados en que se da regla de vivir a los mancebos...*, Sevilla, impreso por Bartolomé Pérez, f. 181 y ss., cit. por MarilóVigil, *La vida de las mujeres*, *op. cit.*, p.205.

objetivamente el trasfondo de *La viuda-TV*, estas sinceras palabras de Regueiro han de ser tenidas también en cuenta:

Yo no quiero disculpar mi misoginia latente, o profunda, o mi falta de misoginia. Yo no trato de juzgarme a mí mismo, y mucho menos cuando realizo una película, momento que me parece uno de los más inoportunos para establecer uno un juicio que redunde en el conocimiento de sí mismo. Entonces, bueno, pues eso lo ves tú y tienes más capacidad para verlo que yo, ¿no? A mí me parece que esa interpretación que tú das habría que rebajarla bastante, habría que mirarlo todo en términos de piedad, de entrañabilidad con los personajes y, sobre todo, de humor..., porque todo eso a lo mejor se traduce en que esa mujer lo único que quiere es verse vestida con ese traje de princesa, o establecerse un mundo onírico mucho más bello, o simplemente más femenino y más rico⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ C. J. Barbachano, *Francisco Regueiro...*, *op. cit.*, p. 222.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

5.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i> ⁵⁵⁹
<p>(1) En los exteriores del castillo de Peñíscola⁵⁶⁰. Sobre el castillo, en una noche cerrada, estallan coloridos fuegos artificiales⁵⁶¹.</p> <p>Se oye en voz <i>off</i> unos niños cantando una letrilla infantil.</p>	<p>Traslación de espacio Visualización, vv. 771-772</p> <p>Ø</p>
<p>(2) En el castillo, de día. Un pavo real canta sobre una almena. Llegan en una carreta dos mensajeros y dejan en el torno de la puerta principal una caja negra con engarces de oro y brillantes y campanitas. Uno de ellos grita: «¡Lucas, fustiga los caballos! ¡Huyamos de este maldito lugar! ¡De esta isla infernal!» Al otro lado del torno, recoge la caja del correo el criado negro Baltasar y se la deja a otra criada, que al verlo con la intención de entrar, le espeta: «¡Fuera! ¡Cuántos gatos</p>	<p>Ø</p> <p>[<i>cel</i>]Desarrollo, pp. 103-104</p>

⁵⁵⁹ Indicaremos los dos textos empleados en el episodio de Regueiro de la siguiente forma: 1) aquellos mecanismos que provengan de *El celoso extremeño* irán precedidos con las siglas *cel* encorchetadas; 2) y aquellos que lo hagan de *La viuda valenciana* no llevarán señal alguna. La referencia bibliográfica de ambas obras es M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2001, t. II, pp. 97-135; y Lope de Vega, *La viuda valenciana*, ed. de Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.

⁵⁶⁰ La adaptación está rodada únicamente en el Castillo de Peñíscola, en la provincia de Castellón. Lope, en cambio, localiza su comedia en la ciudad de Valencia, más específicamente en la Seo, San Juan del Hospital, Hospital de Pobres Sacerdotes (Capilla del Milagro), Puente del Real y Palacio Real. Y Cervantes, en Sevilla, en un «barrio principal de la ciudad». La elección de Regueiro es acertada, pues el Castillo de Peñíscola se acerca con bastante idoneidad a la idea de encierro y enfermizo recato que se respira en *El celoso extremeño*. Incluso la distribución de la casa en la que Felipo de Carrizales recluye a Leonora, muestra semejanzas muy visibles con los lugares del castillo que recorre la trama del episodio de *La viuda-TV*: «compró una [casa] en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle, y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras puertas. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman *casapuerta*, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamento donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azuteas de tal manera que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa; hizo torno que de la casapuerta respondía al patio. Compró un rico menaje para adornar la casa, de modo que por tapicerías, estrados y doseles ricos mostraba ser de un gran señor; compró, asimismo, cuatro esclavas blancas, y herrólas en el rostro, y otras dos negras bozales. [...] Hizo asimismo llave maestra para toda la casas, y encerró en ella todo lo que suele comprarse en junto y en sus sazones, para la provisión de todo el año; y teniéndolo todo así aderezado y compuesto, se fue a casa de sus suegros y pidió a su mujer, que se la entregaron no con pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura», M. de Cervantes, *Novelas...*, *op. cit.*, pp. 103-104.

⁵⁶¹ Hemos dudado entre considerar estas secuencias bien como un mecanismo de visualización —«Ya ves como anda alterada / con sus máscaras Valencia»— o bien como un simple añadido con el que se homenajea la ciudad mediterránea, conocida por su amor a las tracas, los petardos y los fuegos artificiales. No hay escena en la adaptación que recree directamente la celebración de las máscaras valencianas: ¿quiere decir esto que los fuegos artificiales no obedecen a lo que la comedia evoca de forma implícita? Independientemente de que sea o no una visualización, que así finalmente hemos decidido denominarla, lo reseñable es su circularidad y su función de enriquecer visualmente la adaptación. Tal cual empieza el episodio, tal cual acaba, de forma que podemos afirmar que la intención de Regueiro es la de enmarcar su adaptación en un ambiente festivo que anticipa la explosión sexual con la que el espectador se encontrará a lo largo de la trama.

<p>pasarían por esta gatera si yo no estuviera aquí!».</p> <p>Esta lleva la caja a una tercera, la criada negra Palmira, introduciéndola por la pequeña obertura de otra puerta. Por una estrecha escalera en espiral, Palmira sube con la caja a la estancia de la Dueña, quien, con una pata de jamón atada a una cuerda, juega a acercárselo y quitárselo al bobo y hambriento Baltasar. Sin razón alguna, Dueña castiga a Palmira, situándola de cara a la pared y azotándola en el trasero, y advirtiéndole que se quedará sin «natillas, hojaldres y capirotadas». Dueña se marcha y Palmira continúa con el juego del jamón y Baltasar. Lazándole unas nueces, le dice a Baltasar, que lo acaba de agarrar y lo mordisquea con avidez: «¡Ya sé lo que te gustaría a ti! ¡Maritornes! ¡Bujarrón!» El movimiento nervioso de la pierna de Baltasar hace entrechocar los pequeños cascabeles de una suerte de sonajero que lleva atado al tobillo.</p>	<p>Ø</p>
<p>(3) Un grupo de meninas, entre las que se encuentra Leonarda, juega a la comba. Entre risas, empujan hacia la cuerda a la muda Julianilla, que acabará cayéndose.</p> <p>Llega Dueña; Leonarda se apresura a preguntarle por la caja. Dueña elude maternalmente responderle por lo que guarda en su interior: «Los hombres de negocios andan siempre entre paquetes y paquetes. ¡Ala, niñas, jugad y divertíos con vuestras niñerías!»⁵⁶²</p> <p>Al calmarse el golpe en la pierna, Julianilla muestra una espinilla poblada de vellos.</p>	<p>[ce/]Desarrollo, p. 105</p>
<p>(4) En la sala de trabajo de Lisandro. Lisandro intenta tener una erección excitándose con un grabado erótico y bebiendo sorbitos de una pócima. Pega a la puerta Dueña, gritando con preocupación si al señor le ocurre algo. Al entrar, Dueña le pregunta si vio los dibujos de «ese librito tan picante». «¡Vilos, vilos, pero qué lástima, señora, vividlos, vividlos, ni soñarlos!», le responde Lisandro. Dueña le entrega la caja del correo y al leer la carta que guardaba, a Lisandro le da un vahído. «¡Me muero, Dueña! ¡El cordial, el cordial!», exclama Lisandro, alzando la zanahoria que acompañaba la carta. Ante la incertidumbre de Dueña, Lisandro agrega que a su «dulce paloma le ha nacido un amante». Desfallece.</p>	<p>Ø</p>
<p>(5) En otra sala del castillo. Primer plano de unas palomas enjauladas. Leonarda lee la carta: «Amor enclaustrado, paloma encerrada en vida en ese convento por tu marido, ese viejo matusalén, viejo y bien viejo. Rodeada de vírgenes y virgen tú misma. Yo, tu adulador, te envío este presente y vivo retrato de mí, que por ti muero. Tu oscuro galán». Dueña le entrega la zanahoria y releva a Leonarda en la lectura: «Dulce fueras, amor, dulce y sabroso. / Y llena de placer en tus desvelos». Leonarda mordisquea la zanahoria y</p>	<p>Ø</p>

⁵⁶² Leonora «pasaba el tiempo con su dueña, doncellas y esclavas, y ellas, por pasarle mejor, dieron en ser golosas, y pocos días se pasaban sin hacer mil cosas a quien la miel y el azúcar hacen sabrosas. [...] y se entretenía [...] en hacer muñecas y en otras niñerías, que mostraban la llaneza de su condición y la terneza de sus años», M. de Cervantes, *Novelas...*, *op. cit.*, p. 105.

<p>Dueña le regañan. «¡Dueña, sabe a cabello de ángel!», le explica Leonarda. «¡Qué gusto, dueña! ¡Termina de leer!». Dueña continúa leyendo: «Porque siendo tus partes tan divinas, / que con los cursos de los cielos vuelas / y admites sin presiones peregrinas»⁵⁶³. Leonarda pregunta quién será el autor de la carta. Dueña le explica que, aunque nada aclare, primero soñará con él y luego se le aparecerá como un fantasma. Leonarda exclama con anhelo: «¡Mi oscuro galán!» Dueña le entrega el huevo de paloma que venía en la caja y le pide que lo empole.</p>	
<p>(6) En las puertas del castillo. Anochece. Canta el pavo real. Las meninas salen del castillo. Una de ellas se despide de Julianilla y tras darle un beso exclama: «¡Qué asco de beso, te está saliendo bigote!» Corriendo hacia un grupo de galanes, la menina los tienta con segundas: «¡Quien nos pase por el aro nos quitará el guardainfante!» Los galanes, al grito de <i>¡Bujarrón, el último!</i>, salen tras ella.</p>	<p>Ø</p>
<p>(7) En el aposento de Lisandro y Leonarda. Noche de truenos. Leonarda se levanta y al mirar por la ventana se encuentra con una comitiva de pretendientes. Guarda el huevo debajo de la almohada. Lisandro, al verlos, le da un ataque al corazón. Muere con el manojó de llaves en la mano⁵⁶⁴.</p>	<p>[ceI]Transformación, p. 130</p>
<p>(8) En uno de los muros del castillo el pavo real canta y se contonea sobre un nido bajo un espléndido día.</p>	<p>Ø</p>
<p>(9) En una sala grande de castillo. Leonarda, vestida de luto, recibe con comedidos gestos eróticos a los galanes que se han acercado a darle el pésame. En uno de los laterales, se abre una puerta, a través de ella se iluminará la oscura estancia. La luz deja ver a un elegante galán vestido completamente de rojo. Con un impostado movimiento de sombrero, saluda a Leonarda⁵⁶⁵.</p>	<p>Transformación Visualización, vv. 475-478</p>
<p>(10) En una estancia para el aseo personal. Las criadas llenan con leche una tina y desnudan a Leonarda mientras le</p>	<p>[ceI]Traslación, p. 125</p>

⁵⁶³ Este soneto enviado por este «oscuro galán» pertenece al Acto I de la obra de Lope *Querer la propia desdicha*: «Dulce fueras, amor, dulce y sabroso, / y lleno de placer en tus desvelos, / si no te dieran la pensión los cielos, / con que llegas a ser tan riguroso. / No fuera tu desdén dificultoso, / si sólo te quedaras en recelos; / mas cuando llegas a matar de celos, / no eres amor, sino traidor furioso. / Porque siendo tus partes tan divinas, / que con el curso de los cielos vuelas, / admites impresiones peregrinas. / Mas bien haces, si temes y recelas; / porque dicen, amor, que no caminas, / si celos no te calzan las espuelas», Lope de Vega, *Sonetos*, edición de R. García González, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwd473>].

⁵⁶⁴ En el texto, el viejo Carrizales morirá «al seteno día», tras comprender su error: aquel que le había llevado a creer que podía emparejar a Leonora y apartarla de cualquier apetito exterior, tras otorgarle su visto bueno para que esta pueda casarse por amor con alguien de su edad, y tras dejarle parte de su herencia tanto a la joven Leonora como a sus padres.

⁵⁶⁵ A partir de aquí —también la secuencia 7, en la que el viejo Lisandro descubre a los pretendientes de Leonarda, podría haberse considerado una visualización—, todos estos personajes son fruto del trío de galanes lopescos, Valerio, Otón y Lisandro, y de otros tantos innominados extraídos de los diálogos: «Por esta dichosa calle, / desdichada en tanto extremo, / donde mil penantes viven, / velando prendas de un muerto» (vv. 475-479), Lope de Vega, *La viuda...*, *op. cit.*, p. 135.

<p>alaban la extremada belleza de su cuerpo, su cabello y su piel, y critican los enfermizos celos de su difunto marido⁵⁶⁶. «Y pensar que ese viejo matusalén no te dejó cambiarte nunca. Ahora, señora, te bañarás todos los días. Y romperemos celosías, aparearemos animales, abriremos puertas, arrancaremos rejas, cerrojos y cerraduras, abatiremos muros y renacerá el jardín, crecerán las rosas, cantarán los pájaros, trillarán las palomas y toda la casa se teñirá de sol. [...] Todo empezará a revivir y gozarás de los hombres, todos los hombres que quieras».</p> <p>Leonarda rompe las esperanzas de libertad de las criadas y de Dueña, pues, según dice, prometió que tras la muerte de Lisandro todo seguirá tal cual. Dueña se desmaya al oír la conservadora postura de Leonarda. Leonarda pide que avisen a Julianilla⁵⁶⁷.</p> <p>Al llegar Julianilla, Leonarda, completamente desnuda, le coge las manos y las posa en sus senos. «¡Madre mía, qué cuerpo!», exclama Julianilla, exponiéndose doblemente, ya que ni es muda ni mujer. Leonarda le confiesa que así, de hombre, le gusta más.</p> <p>Desnudos los dos en la tina, Leonarda le explica a Julianillo las razones de no querer casarse: «¡Yo voy entregarme a otro esposo, después de lo que ha pasado! Vendrá tarde, yo estaré celosa, dará mi hacienda, comenzará la contienda y me enclaustrará otra vez»⁵⁶⁸. Al enterarse de que Leonarda será solo para él, el ahora Julianillo manifiesta como un chiquillo su alegría. Pero esta pronto se diluye: Leonarda le pide que busque al oscuro galán que vio en la catedral y lo traiga encapirotado al castillo⁵⁶⁹.</p> <p>Se zambullen bruscamente en la tina.</p>	<p>[cel]Traslación de personaje, p. 118</p> <p>[cel] Transformación, p. 106; y Acto Primero [Escena 1]</p> <p>Ø</p> <p>Traslación, Acto Primero [Escena 4]</p> <p>Traslación, Acto Primero [Escena 13]</p> <p>Ø</p>
---	---

⁵⁶⁶ En la novela ejemplar, al que piropean por su belleza y talle es al virote Loaysa: «se sentaron todas. Y tomando la buena Marialonso una vela, comenzó a mirar de arriba abajo al bueno del músico, y una decía: “¡Ay, qué copete tiene tan lindo y tan rizado!” Otra: “¡Ay, qué blancura de dientes! ¡Mal año para piñones mondados que más blancos ni más lindos sean!” Otra: “¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados! ¡Y por el siglo de mi madre que son verdes, que no parecen sino que son de esmeraldas!” Ésta alababa la boca, aquélla los pies, y todas juntas hicieron dél una menuda anatomía y pepitoria», M. de Cervantes, *Novelas...*, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁶⁷ Aquí converge, por un lado, la descripción de los cuidados que a su casa-fortaleza dedica Carrizales: «no consintió que dentro de su casa algún animal que fuese varón. [...] todos eran del género femenino. [...] Las figuras de los paños que sus salas y cuadros adornaban, todas eran hembras, flores y boscajes. Toda su casa olía a honestidad, recogimiento y recato», *Ibidem*, p. 106. Y por otro, la negativa de la Leonarda lopesca de volver a contraer nuevas nupcias: «Quiero ser una mujer, / que, como es razón, acuda / al título de viuda, / pues a nadie he menester» (vv. 81-84), Lope de Vega, *La viuda...*, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁶⁸ La traslación es de personaje y lugar. En la comedia de Lope, las quejas de Leonarda son lanzadas a su tío Lucencio en una sala de la casa y no a su criada mientras se baña con ella.

⁵⁶⁹ En este caso, la traslación es de lugar, personaje y acción. Las dos primeras, la de lugar y personaje, se dan en tanto que Julianillo absorbe a Urbán. La de acción se produce cuando Leonarda le explica a Julianillo su primer encuentro en la catedral con el oscuro galán, personaje que aún no ha visto, ni lo hará hasta que termine el episodio (al menos el espectador no tiene constancia de ello). Otra posibilidad es que el oscuro galán sea el noble vestido de rojo que la visitó en el duelo de la escena 9. Pero esto tampoco cuadra argumentalmente, ya que el oscuro galán, que solo, repito, aparecerá al final de *La viuda-TV*, es un personaje que nada tiene que ver con este. Esta incoherencia no se produce en *La viuda-Lope*, pues la estratagema que Leonarda le expone a Urbán sucede varias escenas después, específicamente en la [Escena 13] del Acto Primero. Lógicamente, después de que Leonarda haya visto a Camilo y se haya quedado prendado de este, como le manifiesta a Julia en la [Escena 8] del mismo acto.

<p>(11) En el mismo muro, esta vez de noche, vuelve a cantar el pavo real.</p>	<p>Ø</p>
<p>(12) En el interior del castillo. Julianillo lleva puesto el capirote y se ríe al recordar su encuentro con Leonarda: «Así que Julianilla era <i>mudilla</i>. Has engañado a todos menos a mí». Con un pistolón en la mano, amaga un disparo.</p>	<p>Ø</p>
<p>(13) En el exterior del castillo. Noche cerrada. Baltasar y Julianillo, que sigue haciéndose pasar por menina, esperan a un galán. Temeroso de la luna, Baltasar se caga encima, literalmente. El galán aparece en una barca elegantemente vestido y con un loro charlatán en una alcándara. Zarandeándola de un lado a otro, les hace señas a Julianillo y Baltasar. El loro se queja calderonianamente: «¡Mi amo, que me escoñas! ¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, infelice!» Julianillo le pide a Baltasar que le guarde el secreto, se hará pasar por el galán ante Leonarda y el verdadero galán será llevado a copular con otras jóvenes del castillo. Baltasar le coloca al galán un capirote blanco con una forma marcadamente fálica. Julianillo le explica las condiciones del encuentro: «De esta guisa hay que <i>querella</i> y no <i>gozalla</i> a la doncella. Así lo habéis <i>consensuao</i>, y aún <i>pactao</i> y <i>acceptao</i>. De esta guisa hay que <i>buscalla</i>, que <i>querella</i> y <i>admiralla</i>, no <i>tocalla</i> ni <i>palpalla</i>». El loro aprecia en Baltasar rasgos homosexuales: «¡Por Dios, <i>bujarrona</i> vemos!»⁵⁷⁰</p>	<p>Transformación, Acto Primero [Escena 19]</p>
<p>Al grito de <i>¡Alguaciles, a ellos!</i> de Julianillo, despejan al grupo de pretendientes que esperan en la puerta del castillo, para así poder pasar al encapirotado sin ser vistos⁵⁷¹. Dejando al loro fuera, Julianillo y Baltasar conducen al encapirotado galán por las estrechas galerías del castillo.</p>	<p>Transformación Visualización</p>
<p>En el interior del castillo. Julianillo avisa a Leonarda de la llegada del oscuro galán. Leonarda, engalanada de oro, brillantes y tejidos traslúcidos, con el colorido de una princesa musulmana, en una alfombra repleta de almohadas y cojines, le pide a Julianillo que lo invite a entrar. Del</p>	<p>Transformación, Acto Segundo [Escena 5]</p> <p>Ø</p>

⁵⁷⁰ Existe asimismo en esta escena una traslación de espacio y de personajes. En el texto, Urbán y Camilo se encuentran en una fiesta de máscaras, sin saber cada cual la identidad del otro. Urbán le cuenta a Camilo cómo deberá proceder y a qué hora quedarán ambos para ir a ver a su ama. Urbán es fagocitado por Julianillo y Baltasar, ya que, al quedar este suprimido en el episodio, sus acciones, y algunas de sus funciones, son trasladadas a estos dos últimos personajes.

⁵⁷¹ Como antes señalaba, estos bravos jayanes prontos a despachar con sus espadas a cualquiera que se les oponga en su camino hacia Leonarda, aparecen con frecuencia en *La viuda-Lope*. Con lo cual se hace difícil a veces determinar si son el producto de una escena transformada o de una visualización que toma cuerpo gracias a la semilla de los diálogos. Ejemplos de transformación podrían ser las [Escenas 3, 4, 14] del Acto Segundo, y la [Escena 7] del Acto Tercero. Y ejemplos de visualización, los siguientes versos: «Por esta dichosa calle, / desdichada en tanto extremo, / donde mil penantes viven, / velando prendas de un muerto» (vv. 475-479); «Ahora, yo no he de dormir / cien noches, y he de acudir / todas a su calle y puerta, / y si alguno la despierta, / ¡vive Dios, que ha de morir! / Ya el sufrir la escarcha helada, / aunque aquí poco se usa, / o el sueño, no se me escusa. / Piedra soy de su portada, / como si fuera Medusa» (vv. 1201-1210); «Yo soy un hombre arriscado, / y aunque hubiera cien Camilos / para su defensa y lado, / una vez fuera los filos, / él volviera colorado» (vv. 2272-2276); «No os pese, que aquesta puerta / no pienso que verse espere, / noche oscura o clara, abierta, / que el que por ella saliere / no vuelva la cara abierta» (vv. 2282-2285), Lope de Vega, *La viuda...*, *op. cit.*, pp. 135, 189-190, 259, 260.

<p>regazo de su pecho, saca el huevo de paloma y lo besa: «¡Ay, mi oscuro galán, cuánto tardas en llegar!» Lo coloca bajo uno de los cojines⁵⁷².</p> <p>Por orden de Julianillo, Baltasar se lleva al encapirotado. Julianillo aprovecha para mudarse la ropa.</p> <p>Baltasar lanza, como si fuese un saco de patatas, al galán encapirotado a la cama de Dueña, que lo abraza desesperadamente y le mordisquea el capirote. Sincronizado con los gritos de placer del galán —«¡Ay, qué gusto! [...] ¡Que reviento!»—, suena el sonajero de cascabeles de Baltasar, que mientras tanto se come un flan felizmente.</p> <p>Julianillo, haciéndose pasar por el oscuro galán, entra en el aposento de Leonarda con visible torpeza y recitando unos versos. Con un primer plano de los zapatos impares de Julianillo, uno negro y otro blanco, la mirada de Leonarda descubre de quién se trata realmente. Julianillo tropieza y cae, quedando la punta de su capirote justo en la entropierna de Leonarda. Se agarran de la mano. Y al arrullo de las palomas enjauladas, las mismas de la escena 5, Julianillo grita moviendo los pies cada vez más rápido: «¡Ya me voy! ¡Perdón, señora, me estoy yendo!»</p>	<p>Transformación y Traslación de personaje, Acto Segundo [Escena 6]</p>
<p>(14) Dueña se despide del encapirotado galán, ahora con el torso desnudo, lanzándole besos. Su torpe andar denota cansancio, lo que no es impedimento para que Baltasar lo conduzca y lo arroje con brusquedad al aposento de la criada negra Palmira. El galán vuelve a excitarse: «Según me da la <i>tufalla</i>, a una negra a que <i>gozalla</i>. [...] ¡A por ella!». Al igual que con Dueña, Baltasar suena los cascabeles de su tobillo mientras se zampa otro flan.</p>	<p>Ø</p>
<p>(15) A la mañana siguiente. Un día radiante. Julianillo le corta un mechón a Leonarda y se marcha. Leonarda se despierta desnuda, y al apartarse las sábanas, aparece el huevo de paloma anidado en su ombligo. Escondido en el pasillo, Julianillo besa el mechón, exclamando: «¡Amor mío!».</p>	<p>Ø</p>
<p>(16) En el exterior del castillo. Baltasar deja al galán (solo ahora sabemos que se trata del mismo personaje que aparece completamente de rojo en la rueda del pésame de la escena 9) en los roquedales de la falda del castillo. Sosteniéndose a duras penas, desarrapado y con el cuerpo contrahecho, grita pidiendo confesión.</p>	<p>Ø</p>
<p>(17) En el interior del castillo, en el aposento de Leonarda. Mientras las criadas le sirven una bandeja repleta de alimentos, Dueña le explica cómo han seguido todas las</p>	<p>[<i>cel</i>]Transformación, p. 106</p>

⁵⁷² El estilo de la decoración y las vestimentas es que lo diferencia a la adaptación del texto del Fénix de los ingenios. En *La viuda-Lope*, Leonarda espera a Camilo con su «manteo» «de oro y morado» y una estancia decorada de «estremadas» «tapicería[s]», «telas y terciopelos», que bien «tenerla el virrey podría, y aun el mismo rey», Lope de Vega, *La viuda...*, *op. cit.*, pp. 190-194. En *La viuda-TV*, sin embargo, se muestra a una Leonarda marcadamente arabizada, con los lujos, vestimentas, costumbres y decorados de una princesa de *Las mil y una noches*.

<p>órdenes que Leonarda impuso: «Señora, hemos cortado todas las flores con nombre de varón; hemos echado todo animal de la casa; hemos asegurado puertas, gateras y celosías; ya no canta jilguero ni gorrión; ya hemos extirpado de raíz todo nombre masculino. Señora, tenéis razón, esta vida es un tránsito hasta el cielo y la pureza nos llevará al trono del altísimo. ¡Que nuestra virginidad solo pertenezca a nuestro ángel de la guarda!» Chupándose el dedo que acaba de mojar en el recipiente de mermelada, pide que avisen a Julianilla. Se vuelve a sacar del regazo el huevo de paloma. Lo besa y le suelta carantoñas: «¡Cómo está mi niño! ¡Qué guapo eres! ¡Ay, palomo ladrón! ¡Me vas a llenar el palacio de amiguitas! ¡Ay, mamón, qué envidia me das!» Al llegar Julianillo, le regaña por no haberle traído al verdadero oscuro galán.</p>	<p>Ø</p>
<p>(18) En los exteriores del castillo. El moribundo galán le confiesa a un cura lo ocurrido: «¡Diez a las diez en una sola noche! ¿Me comprende padre? ¡Diez a las diez! ¡Hermosas, bellas y negras!» El cura lo tilda de fanfarrón, pues lo máximo que él ha conocido fue «cinco a cinco». Intenta descubrir cuál es el lugar del pecado, pero el penitente solo acierta a decir, antes de desfallecer, que el lugar es el infierno. El cura lo abandona sin más, con la intención de descubrir dónde se ha podido producir tal hazaña, jurándose a sí que tal hará, aunque para ello tenga que bajar a los infiernos.</p>	<p>Ø</p>
<p>(19) Bajo palio y enteramente de blanco, elegante y altiva, Leonarda es conducida con celeridad y celo por una comitiva de sarracenas negras con pistolones y mujeres enlutadas cubiertas hasta los ojos. Dando pistoletazos, temerosas porque dañen la honestidad de su señora, pues en la entrada de las escaleras por las que bajan se agrupan varios galanes, vociferan: «¡Huyamos a la iglesia o al convento!» Leonarda, que ha visto al fondo a otro candidato a oscuro galán, pichándose el dedo con un alfiler, le da a Julianillo un pañuelo impregnado con una gota de sangre para que se lo entregue. El galán, un mozo afeminado, vestido de verde, con una suerte de cola de pavo real adornándole la cabeza, besa el pañuelo. Entre disparos, Leonarda se marcha con sus criadas.</p>	<p>Transformación, Acto Primero [Escenas 9, 10 y 11]</p>
<p>(20) De noche. El nuevo galán se hace notar graznando como un pavo. Besuquea su imagen en un espejo pequeño. Llega Baltasar y le coloca el capirote, dándole besitos por toda la cara: «¡Ay, mi señor, qué guapo estaría si se callara!</p>	<p>Transformación, Acto Segundo [Escena 2]</p>

<p>¡No crea, que por la noche, todos los gatos son pardos!» Canta de nuevo el pavo real; suenan los pistoletazos que harán dispersarse a los pretendientes que se agolpan en el castillo. Uno de ellos es herido⁵⁷³.</p>	<p>Transformación, Acto Tercero [Escena 8]</p>
<p>(21) En el interior del castillo. Leonarda, en su aposento, espera al oscuro galán con el torso desnudo, con una larga falda verde y un pañuelo amarrado en la frente. Entra Julianillo con los ropajes del afeminado galán, tropezándose y recitando unos versos. Ansiosa, Leonarda le dice: «¡Corta el verso, poeta, que ardo de deseo!»</p>	<p>Transformación, Acto Segundo [Escena 6]</p>
<p>(22) Después de jugar con afeminado galán, haciéndole dar saltitos de un lado a otro, Baltasar le hace saltar tras la cortina, zambulléndolo en la tina en la que él, desnudo, lo esperaba. Baltasar lo abraza, recostando la cabeza en el capirote.</p>	<p>Ø</p>
<p>(23) En un jardín con palmeras. En una plácida hamaca amarrada a los troncos de dos palmeras, un niño con el cargo de monseñor, arrogante y regordete, regaña a su sobrino, el cura que confesó al penitente. Aunque incrédulo al principio por lo que este y una acongojada monja le cuentan, el niño-monseñor ordena a su sobrino ir esa misma noche al castillo. «Y si compruebas que las habladurías son ciertas», le dice, «quema lo que haya que quemar».</p>	<p>Ø</p>
<p>(24) En los exteriores del castillo. Un galán imitando a un cuco es apresado por dos corchetes, que quitándole la paellera que este llevaba en las manos la lanzan con tal tino que le cae encima al cura. «¡Vaya noche! ¡Y encima un negro!», exclama el cura al ver llegar a Baltasar. Baltasar se sorprende que un cura sea el nuevo candidato. «¿Dónde quiere que lo lleve?», le pregunta. «A los infiernos», responde el cura.</p>	<p>Ø</p>
<p>(25) En una playa. De cara a la orilla, encapirotado y con la paellera en la mano, el cura es encaminado hacia las olas. Cegado por la misión, y por el deseo de escudriñar ese «infierno de disolutos», no se percata de que poco a poco se está sumergiendo peligrosamente en las revueltas aguas. «¿Es agua o fuego lo que me llega a los ijares?», le pregunta a Baltasar, que parece disfrutar de la peculiar obstinación del cura. Incomprendiblemente, Baltasar huye despavorido.</p>	<p>Ø</p>
<p>(26) Amaneciendo. En la orilla aparecen los restos de la paella.</p>	<p>Ø</p>
<p>(27) En el aposento de Leonarda. El pavo real observa a los dos jóvenes en la cama.</p>	<p>Ø</p>

⁵⁷³ En *La viuda-Lope*, este suceso tiene más importancia. El hombre herido es Rosano, el pretendiente que Leoncio le ha impuesto a su sobrina Leonarda. En la puerta de la casa de esta, a la que el joven se dirigía desde Madrid con la única pretensión de conocerla, será acuchillado por Lisandro, Otón y Valerio al ser confundido con Urbán.

<p>Al despertarse —Julianillo sigue aún encapirotado—, juegan picaronamente bajo las sábanas. Parece que Julianillo le hace un <i>cunnilingus</i>. Al quedarse amodorrada Leonarda, Julianillo aprovecha para marcharse sin ser descubierto. Pero Leonarda, encapirotada ella ahora, sabe perfectamente quién sale de debajo de sus sábanas: «¡Qué gran pena! ¡Tú no eres el oscuro galán!»⁵⁷⁴. Julianillo, que acaba de confesar sus planes para apartar al oscuro galán, rompe a llorar: «¿Por qué se acaba? Yo te quiero. Yo lo hice porque está usted más apetitosa que el pan bendito». Y le recrimina: «¿Ha tenido usted alguna queja? ¿No ha quedado satisfecha? ¿He dejado alguna noche de cumplir? Lo que más rabia me da es que venga un día ese oscuro galán a mesa puesta y, si se entera, me corra a palos en agradecimiento». Leonarda le contesta que esa es la única solución, porque presiente que ya se acerca el oscuro galán. Aun así, antes de despedirse secamente de Julianillo, le deja una puerta entreabierta: «Aunque esté el oscuro galán, si vienes vestido de menina haremos las niñerías de siempre». Dolido y desnudo, Julianillo se marcha reprochándole: «¡Anda que no es pícara la señora!»</p> <p>Leonarda saca de debajo de la almohada un pichón.</p> <p>(28) Julianillo llora desconsolado en unas estrechas escaleras. Julianillo, semidesnudo, es manteado por las criadas en uno de los claros de un torreón —o de la torre macho—. «Julianilla, Julianilla, eres varón o mujer. Por las ropas eres hembra, varón por lo que se ve. Julianilla, Julianilla, ¿qué nombre quieres tener? Habla, Julianilla, habla, que lo queremos saber», corean mientras lo van manteando. Canta el pavo real sobre la almena.</p> <p>(29) Noche de relámpagos. Llega un carruaje de corceles al castillo. Se baja de él un apuesto joven, elegante, de negro. En silencio, le hace señas a Baltasar con un farol. Este avisa de igual forma a Leonarda, que aparece vestida de menina, de rojo pasión. Sin mediar palabra, Leonarda se sube gustosa al carruaje. Antes de subirse, una comitiva de celosos pretendientes se enfrenta al oscuro galán, que le basta con sacar su espada para que pongan pies en polvorosa.</p> <p>(30) Desde el aposento, Julianillo, desconsolado, los ve marcharse⁵⁷⁵.</p>	<p>Ø</p> <p>Transformación, Acto Tercero [Escenas 24 y 25]</p> <p>Ø</p>
--	---

⁵⁷⁴ Esta escena puede interpretarse como una transformación de la [Escena 23] del Acto Tercero, en la que Camilo «descubre la luz» con la que destapa el artificio de Leonarda. En *La viuda-TV*, el desvelamiento lo protagoniza Leonarda, que es quien desmonta el supuesto engaño de Julianillo. Y digo *supuesto*, porque la sicalíptica viuda sabe desde el primer momento que quien la suele visitar encapirotado no es el oscuro galán que ella espera, sino su travestido criado.

⁵⁷⁵ Es cierto que, en la relación que mantienen Julianillo y Leonarda, se respira un tono cruel, amargo. Julianillo es el personaje que peor acaba, el que más ninguneado se siente por la actitud de la joven: «La viuda, para su joven amante, es la mujer inaccesible, acaba siendo siempre inaccesible para él; posee su cuerpo cuando ella quiere, pero siempre se le escapa: sus entregas, más que entregas, son cesiones», hay

<p>(31) Primeros planos de cerrojos, puertas y ventanas abriéndose. Las criadas gritan: «¡Sacadnos de este penal! ¡Treinta virgos os esperan! ¡Pechos como la manteca! ¡Nalgas como el pedernal! ¡Y unos muslos y entrepiernas que no habéis visto jamás!»</p>	<p>Ø</p>
<p>(32) Por uno de los muros, sube por unas escaleras provisionales un galán desconocido hasta ahora. Arriba lo espera Dueña, que al llegar lo besa apasionadamente.</p>	<p>Ø</p>
<p>(33) Explotan fuegos artificiales iluminando la noche y el castillo.</p> <p>Suenan unos coros en <i>off</i> con la misma canción infantil del comienzo.</p>	<p>Visualización, vv. 771-772</p> <p>Ø</p>

«entre los dos jóvenes unos dejes de amargura muy fuertes; el pobre paje acaba hecho [literalmente] un guiñapo», C. J. Barbachano, *Francisco Regueiro...*, *op. cit.*, p. 228.

6. LA PÍCARA JUSTINA. EL CAZADOR CAZADO O LA SEGURIDAD DEL MATRIMONIO

Es el dinero el *plus ultra* con quien todo crece y pasa adelante. Gustamos las damas que haya pasajeros por nuestra puerta, que no es buen bodegón donde no cursan muchos. Pero no es ese el *finis terrae*, que ya la gallardía, gravedad, señoría —y aun el gusto y el amor—, por pragmática usual se ha reducido solo el dar.

En fin, verás que amor, si es pobre y pícaro, /
alas da, pero son alas de Ícaro.
Tanto crece el amor cuanto la pecunia crece, /
que hoy día todo a él se rinde y todo lo obedece.

Justina-Úbeda

Sin llegar a la modélica condensación de *El pícaro*, cuya adaptación, recordemos, bebía de varias novelas, en *Justina-TV* se enfrentaron a un problema parejo. El texto de partida, el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina —Justina-Úbeda—*, contaba con una cantidad de páginas que, traducidas a imágenes todas ellas, hubiesen sobrepasado no solo los apenas 50 minutos del episodio, como es el caso que nos toca, sino el de un film convencional o incluso el de un largo serial. Era razonable que la selección fuese puntillosa y desechara la mayor parte de la obra, configurando otra ficción decantada, resumida, esquematizada. En este sentido, *Justina-TV* tuvo que vérselas con una laboriosidad compositiva similar a las de aquellas arduas propuestas (e intentonas), casi siempre con resultados negativos, en que se trasladaba al séptimo arte o la televisión la obra magna de nuestra literatura, *El Quijote*. Subdivididos en cuatro libros —*La Pícaro Montañesa*, *La pícaro romera*, *De la pícaro pleitista* y *De la pícaro novia*—, del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* se eliminan gran parte de sus

capítulos⁵⁷⁶, con un resultado de manual de instrucciones desde el punto de vista de los mecanismos de adaptación, a su modo notable si apreciamos que José María Gutiérrez y Lorenzo López Sancho⁵⁷⁷ consiguieron sintetizar el universo de López de Úbeda con pocos y acertados enredos y pocos personajes, elaborando un relato coherente y sencillo

⁵⁷⁶ Los capítulos descartados recorren los cuatros libros. Del Libro I, se desestiman totalmente los capítulos 1: *De la escribana fisgada*, 2: *Del abolengo alegre (parlero y festivo)*, 3-1: *De el mesonero consejero*, 3-2: *De la mesonera astuta*; del Libro II-II, los capítulos 1-2: *De la pulla del fullero*, 3: *De las dos cartas graciosa*, 4-1: *De la romera dormida y despierta*, 4-2: *Del asno perdido*, 4-3: *De la romera envergonzante*, 4-4: *Del pleito de la romera con Justina*; del Libro II-III, los capítulos 1-1: *De la mirona fisgante*, 2-1: *De la enfermedad de Sancha la gorda*, 2-2: *De la bizma pegajosa*, 3: *Del bobo atrevido*, 4: *De la partida de León* —1: *De la despedida de Sancha*, 2: *Del desenojo astuto*, 3: *De los trajes de montañeses y corito*—; del Libro III, los capítulos 3: *De la vieja morisca*, 4: *De la heredera inserta*, 5: *Del sacristán importuno*; y del Libro IV, los capítulos 1: *Del pretendiente tornero*, 2: *Del pretensor disciplinante*, 3: *De los pretendientes que ni quiero ni creo*, 5: *De la boda del mesón*. A veces ocurre que se desecha no todo el capítulo, sino gran parte de él. Esta forma de proceder la encontramos en el capítulo 3 del Libro I, donde se descarta adaptar la muerte del padre de Justina, muerto «de un golpe que le dio un caballero con un medio celemín» (F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 387), pero no la de su madre; en el capítulo 1-3 del Libro II-I, donde deja de lado el ultraje envidioso de su primas, pero no los bailes al son del adufe junto al escolar Pero Grullo; en el capítulo 1-2 del Libro II-III, donde se rescata únicamente el deseo de ir a comprar de Bertol Araujo, desechando todo el restante texto; o en el capítulo 2 del Libro III, donde la parte del timo a las hilanderas se descarta en la adaptación.

⁵⁷⁷ José María Gutiérrez González —solía firmar por honor a su madre como Gutiérrez Santos— es un director prácticamente olvidado hoy día. M. Vargas Llosa, en un emotivo artículo tras su muerte, lo describe como un hombre «generoso, limpio de espíritu, noble, terco, leal y de una franqueza que se parecía a la brutalidad. Yo me burlaba de él citándole a Vallejo: “Español de puro bestia”. Entre tanta gente que me ha tocado conocer, nunca me topé con nadie que fuera tan naturalmente íntegro como José María, tan transparente, tan impráctico, tan sin dobleces», «José María y la solitaria», *El País* (21/10/2007) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/2007/10/21/opinion/1192917604_850215.html]. Por su carácter, «una imposibilidad ontológica para promoverse a sí mismo, vender un proyecto, conseguir los apoyos indispensables para realizar una película», *Ibidem*, apenas rodaría unos pocos proyectos. Su cortísima carrera cinematográfica se compone de dos cintas ligadas al destape —*Pepe, no me des tormento* (1981) y *Los autonómicos* (1982)—; aunque mediocre en su factura cinematográfica, una interesante adaptación de la novela *El infierno y la brisa* de José María Val de Soto, *¡Arriba Hazaña!* (1978); y el que fue posiblemente su proyecto más ambicioso y anhelado, aunque de suerte esquiva, la adaptación homónima para la televisión de la novela de Gabriel Miró, *El obispo leproso* (1990). Por carambolas del destino, pues el dueño de la Paramount, Charlie Bludhorn, exigió que su amigo M. Vargas Llosa codirigiera la traslación de su novela, adaptaría *Pantaleón y las visitadoras* (1975). El resultado dejó bastante que desear, pues, entre otras cosas, el Nobel «no había visto una cámara en su vida, ni había puesto los pies en un rodaje y sabía tanto de filmaciones como de chino mandarín», *Ibidem*; «Escribí esta novela en una apretada casita de Sarrià, en Barcelona, entre 1973 y 1974, al mismo tiempo que su versión cinematográfica. Debía filmarla José María Gutiérrez, pero, por los absurdos malabares del cine, terminé dirigiendo la película al alimón con él (acepto toda la responsabilidad de la catástrofe)», M. Vargas Llosa, *Obras completas: Novelas (1969-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 633. Lorenzo López Sancho fue un reconocido periodista, con una dilatada carrera como crítico teatral e infatigable cronista. Fue también escritor de teatro, ensayo y novela; y en el mundo del cine, en el que apenas trabajó, será recordado por haber escrito el guion de ese hito del destape que fue *La Lozana andaluza* (1976) de Vicente Escrivá.

en el que el espectador jamás pierde el norte, al contrario de lo que ocurría en otros episodios de *Las pícaras*, por ejemplo *La viuda-TV*⁵⁷⁸.

Pero también los capítulos ubedianos elegidos sufren por lo general una criba, destinada a limar aquellos aspectos literarios que posiblemente nada hubieran ofrecido a la adaptación y que la hubieran complicado sobremanera. Estos son, es cierto, el alimento que engrosa la novela y que la entronca desde su base con el modelo picaresco precedente, el de Mateo Alemán⁵⁷⁹, pero que hubiesen despistado la trama conduciéndola por vericuetos nada eficaces: me refiero a cuentecillos, dichos y refranes ejemplificadores, descripciones copiosas, símiles, digresiones guzmanescas, ataques

⁵⁷⁸ Hay, no obstante, algún que otro fallo de guion. El más evidente es el de la escena 15 —véase la segmentación comparativa correspondiente a la *Justina-TV*—, en que Justina le anuncia a su camarada Bárbara una treta que solo se queda en eso, en un anuncio. La escena que le sigue nada tiene que ver con el timo del collar: «Yo llevaba dos agnussteies medianos a los dos lados de mi rosario de coral: uno de plata sobredorado y otro de oro, notablemente parecidos. [...] Eran, como digo, los agnus tan parecidos en la labor y apariencia que a cualquiera que no fuera muy cursado artífice le engañara la indiferencia y rara semejanza que tenían las dos piezas entre sí», F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, p. 604. ¿A qué se debe este despiste? Cabe formular dos hipótesis. La primera es que la escena sea un guiño a los lectores de la novela. No obstante, la consideramos bastante improbable, porque *Justina-Úbeda* es un texto poco conocido entre el público en general y la trapisonda que se prologa tampoco se corresponde con un lugar señero en el que la novela se identifique y se reconozca. No es un episodio de reconocimiento como podrían ser el de los molinos por gigantes de *El Quijote* o el de la calabazada contra el toro de piedra salmantino del *Lazarillo de Tormes*. Mucho más probable es la segunda hipótesis: la escena se rodó pero fue desechada en el montaje final por falta de espacio temporal. Esto explica que Justina enseñe a Bárbara los artilugios de su nueva burla, aunque estos jamás vuelvan a aparecer ni a cumplir función alguna en el episodio. Es un error aceptado, casi imperceptible, un mal menor incluido en una escena que le muestra al espectador la nueva condición y la buena suerte de la pícara, aunque, repetimos, la burla anunciada nunca llegue a concluirse explícitamente. En *Justina-Úbeda*, esta se completa cuando Justina tima a un fullero jugador, trocándole su falso agnusstei por un Cristo de oro esmaltado: «En resolución, haciendo avanza de la burla, yo saqué horro el Cristo de oro enteramente, pues me quedé con el agnus de oro y los dieciséis reales que había dádole en trueco. Ítem, vendí mi agnus de plata y mi bolsillo muy honradamente, sin miedo de que mi burla sea conocida, ni descubierta, ni probada hasta que nos veamos el fullero y yo de patas en el valle de Josafat», *Ibidem*, p. 622. Este tipo de detalles debió de crispár a la crítica, pues, aunque no se trate de unos de los episodios más deslavazados de *Las pícaras*, también recibió sus libelos: «*La pícara Justina* [...] es modelo de pésima adaptación y peor dirección de actores», J. R. Pérez Ornia, *op. cit.*, s. p.

⁵⁷⁹ El precedente más directo y significativo de la *Justina-Úbeda* es el *Guzmán de Alfarache*, personaje con el que Justina acabará juntándose en terceras nupcias: «Era único el mi Santaloja, cuya muerte dio principio a más altas empresas, las cuales me pusieron en el felice estado que ahora poseo, quedando casada con don Picaro Guzmán de Alfarache, mi señor, en cuya maridable compañía soy en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna», F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, p. 969. Asimismo, la ilustración de la *editio princeps*, *La Nave de la Vida picaresca*, nos invita a filiar la novela de Úbeda con otros precedentes, como el *Lazarillo de Tormes* o *La Celestina* de Fernando de Rojas. Evidentemente, no solo de estas tres obras se nutre la *Justina-Úbeda*, la crítica ha venido vinculándola con una larga lista de títulos y autores que no vamos a reproducir aquí por una sencilla razón: nuestra tesis se aleja de tal objetivo, ligado a la filología de corte más historicista. Véase la excelente «Introducción» a la edición de la novela de D. Mañero Lozano o su rica compilación bibliográfica, en F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, pp. 11-98 y 119-159.

misóginos (más propios del autor que de la voz de Justina) o la ricas reflexiones metaliterarias que comprometen y justifican la entidad de la novela y el acto mismo de su escritura⁵⁸⁰.

Otro problema intrínseco a *Justina-Úbeda* era su complejidad diegética: una narración en primera persona conducida, supuestamente, por la pluma de Justina, donde los paratextos, sobre todo los famosos *Aprovechamientos* que cierran cada uno de los capítulos, matizan, contradicen o censuran aquello que la montañesa nos relata. En ellos, el novelista se presenta bien bajo una máscara paterna que marca el devenir de su criatura, una mujer *libre* a la que en todo momento controla, bien bajo una máscara de mediador pedagógico para con sus lectores⁵⁸¹. Sus apostillas son las que, con espíritu

⁵⁸⁰ Con frecuencia, más quizás de lo deseado, Justina acompaña el relato de su vida con mini-textos de toda índole: fábulas (la de la mosca, el cisne y la rana o la zorra y el león), acontecimientos históricos (sobre los Reyes Católicos), pasajes bíblicos (Herodes, Moisés o Adán y Eva), mitológicos (Eneas, Mercurio, Rémulo o Hércules), etc.; además de refranes y referencias a autores consagrados (Aristóteles, Platón, Séneca o Eurípides). La pícaro es consciente de que este exceso verbal le acarreará más de una crítica, de ahí la enconada defensa de su estilo: «Y el haberseme manchado la saya con que yo me adorno es indicio que no solo en la substancia desta historia pondrán los murmuradores falta y dolo, pero aun en el modo del decir y en el ornato della; conviene a saber: en los cuentos accesorios, fábulas, jiroglíficos, humanidades y erudición retórica pondrán más faltas que hay en el juego de la pelota. Pero pongan, que les llamaré gallinas; murmuren, que sobre lo que se habla no están impuestos millones; desubstancien, que no les engordará el caldo esforzado que de aquí sacaren; digan, que de Dios dijeron; deslustren, desadornen», *Ibidem*, p. 239. Diversos estudios han señalado la función burlesca del estilo parlanchín de Justina a la hora de ponerlo en relación con el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599), y, «en alguna medida, de su continuación apócrifa, la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, de 1602. [...] *La pícaro Justina*, obra que, si bien asumió buena parte de las características del género *picaresco*, tal vez no tuvo otro objetivo que el de parodiar con mayor eficacia, desde dentro de sus resortes compositivos, el diseño retórico del *Guzmán* y sus continuaciones», D. Mañero Lozano, «Introducción», en F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, pp. 55 y 58.

⁵⁸¹ «La libertad de las pícaras consiste en no servir, en vivir de su atractivo o de oficios esporádicos y, sobre todo, en su autonomía para decidir [...] todas son libérrimas y huyen de la sujeción, todas mienten y fingen, y, en mayor o menor grado, todas se enamoran», M^a. S. Arredondo, «Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro», *DICENDA*, 11 (1993), pp. 23-24. Ciertamente, los matices de este tipo de mujeres en la literatura áurea son variados y complejos. En el mismo artículo, Arredondo establece la siguiente panorámica: «Lo cierto es que, a partir de la designación de Justina como pícaro, pueden adscribirse a tal denominación otras tres protagonistas femeninas —Elena, Teresa y Rufina— que por su historia, linaje y actuación siguen deliberadamente la línea picaresca. Con ellas coinciden en el tiempo otras mujeres de mal vivir que remiten a modelos anteriores; y de las pícaras proceden, a su vez, las cortesanas, modificaciones estereotipadas de la pícaro genuina. Entre las primeras cabe citar a ramerías, como las “mozas del partido” de *El Quijote* (1, cap. 2), la Argiliello y la Gallega de *La ilustre fregona*, las “mozas de la casa llana” de *Rinconete y Cortadillo*, o alcahuetas como Tal de la Guía en *El Buscón* (libro III, cap. 8). Y entre las segundas, toda una lista que va desde Doña Estefanía en *El casamiento engañoso*, a “las que piden prestado sobre sus caras” en *El Buscón* (libro III, cap. 2), a Marina en *El sutil cordobés* Pedro de Urdemalas, las cuatro “damas” apicaradas de *Las Harpías en Madrid*, Doña Quiteria en *El siglo Pitagórico* y *Vida de Don Gregorio Guadaila*, y una amplia nómina de aventureras y

moralizador y correctivo, redirigen hacia buen rumbo, entiéndase el rumbo de las costumbres y la fe de la España contrarreformista, las acciones y pensamientos tanto de Justina como del batiburrillo de seres con los que esta se cruza; sin duda, «un ejemplo del proceso de control —físico, social y textual— al que ésta es sometida por su autor»⁵⁸². La posición reaccionaria de Úbeda se impone a la libertad de movimientos de Justina al constreñirla con sus *Aprovechamientos*, de tal manera

que diga lo que diga y haga lo que haga el protagonista transgresor la reacción del autor y público cortesano siempre aparece inscrita dentro de la historia que cuenta. Esa segunda voz, disfrazada de censura moral, es la voz política de los privilegiados⁵⁸³.

Justina es, pues, cercada por un nivel compositivo superior que la enmarca y la subsume, que la asfixia, hasta quedar fijada y reinterpretada por su creador, que acabará, al término de la novela, condenándola —no de forma explícita, tal como sucediera con la ingeniosa Elena de Salas Barbadillo— a la «hoguera inquisitorial»⁵⁸⁴.

busconas, cada vez más tópicas y despersonalizadas, que pululan por la literatura de la segunda mitad del siglo XVII, en obras como *Los Peligros* de Madrid (1646) o *Día y noche* de Madrid (1663). De las primeras —rameras y alcahuetas— a las últimas, se ha operado un cambio sustancial de raigambre picaresca: el engaño a base de trazas, y la ocultación de personalidad mediante la usurpación de otra», *Ibidem*, p. 18. En cuanto a Úbeda, efectivamente no solo controla a su criatura y la reconduce, sino que la emplea como antimodelo de conducta, como espejo de lo que hay que rechazar, huir o denunciar. Así lo explicita —y justifica— a través de la voz de Justina: «En las plantas hacen labor las espinas, en los tiempos el verano, y en el orden del universo también hacen figura los terrestres y ponzoñosos animales; y, finalmente, todo lo hizo Dios, hermoso y feo. Dígolo a propósito, que no será fuera dél pintar una pícara, una libre, una pieza suelta, hecha dama a puro andar de casa en casa como peón de ajedrez, que todo es de provecho, si no es el unto del moscardón»; o a través del «Prólogo al lector»: «En este libro hallará la doncella el conocimiento de su perdición, los peligros en que se pone una libre mujer que no se rinde al consejo de otros. [...] Aquí hallarás todos cuantos sucesos pueden venir y acaecer a una mujer libre; y, si no me engaño, verás que no hay estado de hombre humano, ni enredo, ni maraña para lo cual no halles desengaño en esta lectura», F. de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, pp. 203 y 184.

⁵⁸² E. Zafra, *Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina*, Indiana, Purdue University, 2009, p. 14.

⁵⁸³ R. Coll-Tellechea, *Contra las normas...*, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 39. Dicho de otro modo: «El autor se reserva siempre el derecho de cerrar y orientar las historias de la pícara a su gusto, y emplearlas para la demostración de sus propias convicciones o “Aprovechamientos”», *Ibidem*, p. 35. Los paratextos finales de *Justina-Úbeda* son suficientemente elocuentes de por sí para ejemplificar lo hemos estado argumentando: «APROVECHAMIENTO / Generalmente, en el discurso de este primer tomo y en el de la mocedad de esta mujer, o por mejor decir, desta estatua de libertad que he fabricado, echarás de ver que la libertad que una vez echa en el alma

Debemos cuestionar también la plena autonomía de la voz de Justina, pues esta, agrietada desde su configuración, se deja permear las más de las veces por el conservadurismo de la época. Las digresiones o las comparaciones culturales con que aliña y adereza la melindrosa escribana sus pillerías se nutren en realidad del magma “misógino” del novelista. Es decir, la voz de la pícara, pese a su lucha enconada y continua por abrirse paso hacia el lector, queda «totalmente mediatizada y teñida de tonalidad masculina», y «su discurso es un discurso antifeminista porque detrás de él está la mano demiúrgica y omnipresente de su artífice masculino, portavoz de una sociedad antifeminista»⁵⁸⁵.

Hay, por lo tanto, una supraentidad (como la de una suerte de omnisciencia que falsea la voz principal), la de Úbeda, que domina doblemente la expresividad de Justina, ya sea con el apoyo de los paratextos, que como fieles guardianes impiden que una gota de sus andanzas o de su percepción del mundo colme las fronteras de los capítulos, ya sea con el apoyo del material cultural con que alimenta la montañesa su discurso, un barro más hermanado con las posturas de vida de Úbeda, que con las de Justina. Pero la

*raíces, por instantes crece con la ayuda del tiempo y fuerza de la ociosidad. Verás así mismo cómo la mujer que una vez echa al tranzado el temor de Dios, de nada gusta, si no es de aquello en que le contradice, siendo así que sin Dios no hay cosa que merezca nombre de gusto, sino de pena mayor que los mil infiernos. Mas, como Dios sea infinitamente bueno, de los males saca bienes para los suyos, y, para su divino nombre, honra y gloria. / Todo lo que en este libro se contiene sujeto a la corrección de la Santa Iglesia Romana y de la Santa Inquisición. Y advierto al lector que, siempre que encontrare algún dicho en que parece que hay un mal ejemplo, repare que se pone para quemar en estatua aquello mismo; y, en tal caso, se recorra al aprovechamiento que he puesto en el fin de cada número y a las advertencias que hice en el prólogo al lector, que si así se hace, sacarse ha utilidad de ver esta estatua de libertad que aquí he pintado, y en ella los vicios que hoy día corren por el mundo», F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, pp. 970-971.*

⁵⁸⁵ F. M. Soguero, «El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina», *DICENDA*, 15 (1997), p. 302. En la misma línea de Soguero, Coll-Tellechea señala que «en *La Pícaro Justina*, la autonomía de la primera persona narrativa queda si no claramente rota, deteriorada al menos por la presencia de una voz más poderosa, capaz de reorientar el discurso de Justina y aplicarle funciones ajenas. Lo que sale a la luz son los silencios, los vacíos, ante el asedio reiterado del autor al yo narrativo de la pícaro. La voz de abajo, la voz de la pícaro, no es capaz de invertir la jerarquía de la enunciación», *Contra las normas...*, *op. cit.*, p. 35. Igualmente, J. Montauban apunta que «lo que se aprecia en *La pícaro Justina* es un ingenio masculino travestido en un personaje femenino. [...] En efecto, el ingenio de Justina es un ingenio prestado [...]. Es más, el narrador muchas veces se “olvida” de que quien está hablando es una mujer como ocurre en [...] de la Introducción general cuando anticipa los comentarios que recibirá el libro: “Mas ¡ay!, que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina”, *El ajuar de la vida picaresca...*, *op. cit.*, pp. 87-88.

“misoginia” no es solo externa al discurrir de la trama. A los insertos camuflados, las digresiones burlescas contra el sexo opuesto o los ya citados *Aprovechamientos*, se le suma la caracterización de la narradora misma en relación a su composición discursiva. Justina, como historiadora de su vida⁵⁸⁶, manifiesta un acto creativo *sui generis*, quizás sin precedentes en la literatura española, con particularidades que lo asocian indiscutiblemente a los lugares comunes de la literatura “misógina”: murmuradora, maledicente, tramoyera, andariega, amiga de los saraos, mudable, caótica, etc. Su escritura es la de una mujer; y por ende, es una escritura errática, viciosa⁵⁸⁷, jeroglífica, enredada y obtusa⁵⁸⁸. La novela que leemos es urdida en coherencia con el trasfondo de

los presupuestos biológico-políticos de su época tal como fueron señalados por Huarte de San Juan: para engendrar hijos (libros) ingeniosos es necesario que la semilla masculina sea la que engendre mientras que la femenina sólo provea la materia (tema)⁵⁸⁹.

Justina es una intrusa en un oficio que en el Siglo de Oro era reservado casi exclusivamente a los hombres y, tal como se la caracteriza a la hora de organizar su relato, parece pagar su intromisión revelando una “tara congénita” a su sexo, pues si bien «las mujeres son hábiles para la oralidad y la agudeza (para “ordir” y “tramar”), son negadas para la escritura y el pensamiento, virtudes que corresponden por derecho natural a los varones»⁵⁹⁰. Así es manifestado por la propia pícara (recordemos que sobre su voz se solapa la de Úbeda):

⁵⁸⁶ «La caracterización burlesca de Justina como historiadora [...] nos hace pensar en Justino, compilador de dudosa fiabilidad, cuyo nombre tal vez remede el de la pícara», D. Mañero Lozano, «Introducción [y notas]», en F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁸⁷ R. Coll-Tellechea, *Contra las normas...*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁸⁸ El mejor ejemplo del estilo de Justina lo encontramos en su artificiosa «Introducción general para todos los tomos y libros, escrita de mano de Justina, intitulada *La melindrosa escribana*», un texto arduo de comprender, enmarañado, y con una fuerte carga erótica, que pone de manifiesto desde sus primeras líneas la peculiar personalidad de la pícara.

⁵⁸⁹ Jannine Montauban, *El ajuar de la vida picaresca...*, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 87.

Las mujeres, ¿por qué pensáis que hablan delgado y sutil y escriben gordo, tarde y malo? Yo os lo diré: es porque lo que se habla es de repente; y, para de repente, son agudas y sutiles; por esto es su voz apacible, sutil y delgada. Mas, porque de pensado son tardas, broncas e ignorantes, y el escribir es cosa de pensado, por eso escriben tardo, malo y pesado⁵⁹¹.

Retomando la *Justina-TV*, podría decirse que la opción de prescindir de todo este juego literario que someramente hemos esbozado era la más acertada. Esa peculiar primera persona no encuentra correlación en la traslación de José María Gutiérrez. No existe, a excepción del final, voluntad alguna de complicar la diégesis del episodio, ni siquiera se incluye esa voz *off* de *La hija-TV*, una suerte de identidad falseada, por su tesis comprensiva de fondo, más afín en este caso a los adaptadores que al novelista, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Nada queda en *Justina-TV* del personalísimo discurso de la montañesa en un audiovisual narrado con limpieza, clasicismo y afán

⁵⁹¹ F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, p. 524. Esta pericia novelística de Úbeda, la de caracterizar la estructura misma del discurso según el personaje que lo emite, fue erróneamente comprendida por gran parte de la crítica especializada. La *Pícaro-Úbeda* fue relegada a una condición marginal (igualmente le sucedió a los demás textos protagonizados por mujeres, apartados bajo el marbete despectivo de «picaresca menor») por su deslavazado estilo, sus supuestos deslices y errores narrativos. Se la criticó en relación a modelos precedentes cuyas composiciones gozaban de un uso magistral de los resortes retóricos, comparación a todas luces parcial en la que siempre salía perdiendo el texto de Úbeda. Sencillamente, no percibieron que la concepción “misógina” de Úbeda condiciona el acto de escritura de *Justina*, conduciéndolo verosímelmente de esa determinada manera y no de otra, en una muestra habilidosa más de la pluralidad de voces que es capaz de articular el novelista. De tal manera que «La [...] magistral factura de este libro hace que lo incoherente se vuelva, desde otra perspectiva, en coherente. Y así, las abundantes inconsecuencias, los elementos deshilvanados, la falta de trabazón, de unidad, de organización... Todo el carácter inorgánico de la novela se explica y justifica por un hecho básico que forma parte axial de ella: la misoginia. Y es que *Justina* carece de orden y guía en su caminar porque, como mujer, es (así reza el tópico) mudable, inconstante y vana», A. Rey Hazas, «La compleja faz de una pícaro. Hacia una interpretación de *La pícaro Justina*», *Revista de literatura*, 90 (1983), p. 92. Dicho de otro modo: «Teniendo en cuenta quién es la emisora del discurso narrativo, llámese Teresa o *Justina*, es totalmente verosímil y hasta necesario que el modo autobiográfico, ciertamente más esmerado a manos de Guzmán de Alfarache o de Lázaro de Tormes, sea torpe y defectuoso. [...] Desde la introducción general [...] se transmite al lector la dificultad y riesgo que tiene la escritura ejecutada por *Justina*. La mujer posee la agudeza de lenguaje que caracteriza los parlamentos picarescos, pero falla a la hora de estructurar su propia historia (requisito *sine qua non* de la picaresca canónica: la esmerada *dispositio* que el pícaro narrador realiza de los episodios de su vida). [...] La elección de la pícaro como narradora y protagonista condiciona, por ende, la estructura, orientada al descalabro, del libro picaresco y lo aleja ostensiblemente de los méritos formales que podemos encontrar en los narradores varones», F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 35.

ilustrativo. Con tal solución, se pierde la estrategia retrospectiva del género picaresco: sin narrador en primera persona, no hay *flashback* que justifique el presente desde el que se relata⁵⁹². En el texto literario sí que se dibuja a una Justina-narradora que difiere de aquella que protagoniza sus andanzas. La primera es menesterosa, vieja, arrugada y deslucida, tristemente marcada por el mal francés, casi sin pelos y con bubas, y «claramente su pobreza, su enfermedad y las prendas de su indumentaria apuntan a su profesión de prostituta, a su desmoronamiento personal y a su deshonor social»⁵⁹³. La segunda en cambio es ambiciosa, lozana, fresca como un roble, siempre con la suerte de su lado y defensora a ultranza, aunque el doble lenguaje y algunas acciones apunten lo contrario, de su honra y su virginidad. Pues bien, esta Justina avejentada desaparece de la adaptación junto con la retrospectiva narrada desde su *yo* protagonista. La estética de *Las pícaras* evapora cualquier signo de arbitrariedad, de paso del tiempo, de la enfermedad o de la injusticia, imponiéndose sobre las arrugas y los visibles daños de la sífilis la misma iconografía *light*, de prensa rosa, que venía articulándose en los demás episodios de *Las pícaras*. A José María Gutiérrez le interesaba únicamente la imagen de la segunda Justina, aunque solo parcialmente, pues de ella acepta su vistoso talle, la superficie, pero desecha, por un lado, el gracejo de su lenguaje, sus dobles connotaciones, la verborrea chisposa y picante que caracterizaba a la Justina ubediana y que la entoncaba con el personaje de Francisco Delicado, la Lozana andaluza; y por otro, la entereza a la hora de enfrentarse a las adversidades, un caminar por la vida desvinculado de afectividad y romanticismo: la cruda supervivencia de una pícaro en un entorno hostil. En la adaptación, se añaden, con sus tiras y aflojas, una relación amorosa que terminará en el anuncio de un casamiento y un estrecho lazo afectivo de Justina con

⁵⁹² Dos de los ejemplos más claros que apostaron por esa estructura, o al menos intentaron simularla cinematográficamente, son *El Lazarillo de Tormes* (1959) de C. Fernández Ardavín y *Lázaro de Tormes* (2000) de F. Fernán-Gómez y J. L. García Sánchez.

⁵⁹³ E. Juárez Almendros, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006, p. 113.

sus hermanas, sufrientes igualmente del despotismo de los dos hermanos mayores, y sobre todo con el pequeño Nicolasillo. Paradójicamente, la Justina televisiva es más prudente, más cauta y más honesta, pese a que sobre ella se aprecien elementos de la comedia sexy. Digámoslo de otra forma: la adaptación prescinde del lenguaje verbal erótico, más sutil, enrevesado e intenso (en cuanto a sus connotaciones sexuales se refiere), intercambiándolo por expresiones groseras, ademanes insinuantes y un semidesnudo, de tal manera que si juzgáramos a bote pronto y solo con la vista lo que *Justina-TV* nos muestra, argumentaríamos una libertad más ancha en relación a su sexualidad. Pero juzgando *Justina-Úbeda* desde una lectura profunda y atenta, solo podemos advertir una ñoña traslación de los juegos eróticos que el texto plantea. Hay cierto *pudoris causa*, como ocurriera en las dos adaptaciones de *La Lozana andaluza*, sobre todo en la *Lozana-TV* de Chumy Chúmez, a la hora de mostrar la cara real de la erótica textual. De ahí que se aliñe la propuesta de la *Justina-TV* con un erotismo comercial aparentemente más atrevido, pero realmente, si tomamos su precursor, constreñido y timorato. Se produce en este sentido una inversión opuesta a la adaptación de Francisco Regueiro, pues si bien *La viuda valenciana* de Lope descalabraba su sensualidad en un caótico y exagerado despropósito de liviandad y lujuria, la *Justina-Úbeda* descalabra su potencial erótico en una adaptación sin aliciente, aséptica, enmascarada en un erotismo que nada le debe al texto, pues es fruto más bien del momento histórico en que se gesta, la Transición, y que por muy moderno que parezca, por muy explícito que se juzgue, se aleja del arrojo y gracia de la Justina ubediana.

A colación traemos la escena en que un verdulero, al encontrarse con Justina, hace un burdo símil al sostener en sus manos dos esbeltos melones, que por su obviedad es innecesario explicar (*fol. 132*); aquella otra en que Justina, subida en la mesa, se insinúa ante unos hambrientos y sedientos (de vino) comensales, advirtiéndoles con donaire,



pavoneándose, que «todo lo suyo lo da», y que por eso no queda en el mesón vianda alguna; aquella otra en que Justina, en un plano corto de su escote, guarda las monedas en el canalillo (*fot. 133*); o aquella otra en que Justina, en *topless*, se enjabona en una pequeña tina (*fot. 134*).



fot. 132

fot. 133



fot. 134

Al desprenderse de la voz y el juego lingüístico erótico, se configura una Justina alejada de su homónima, un personaje sustentado en una erótica más visual, aunque paradójicamente más anémica y con una insignificante carga implícita. Parece como si

la adaptación adoptara los resortes del destape de cara a la galería, como queriéndose “descocar” y hacer partícipe a su fémica de los vientos de libertad que campaban por una España ya democrática, pero mostrara en cambio a una pícara más meliflua y menos atrevida, más superficial y menos engañosa, entroncándose irremediamente con la precaución de López de Úbeda:

No es mi intención, ni hallarás que he pretendido contar amores al tono del libro de *Celestina*; antes, si bien lo miras, he huido de eso totalmente, porque siempre que de eso trato voy a la ligera, no contando lo que pertenece a la materia de deshonestidad, sino lo que pertenece a los hurtos ardidosos de Justina, porque en esto he querido persuadir y amonestar que ya en estos tiempos las mujeres perdidas no cesan sus gustos para satisfacer a su sensualidad (que esto fuera menos mal), sino que hacen desto trato, ordenándolo a una insaciable codicia de dinero⁵⁹⁴.

Ciertamente, la posición de Úbeda puede ser leída como la genial ironía de un autor que se presenta con un hábito distinto del que realmente refleja entre líneas. Su faz conservadora sería entonces una mera postura de lo que su texto nos cuenta, de forma que dice en el fondo lo contrario de lo que escribe, y sus fórmulas de reconducir los vaivenes nocivos de Justina, con todos aquellos elementos ya descritos anteriormente, no son más que estrategias tranquilizadoras con las que amainar el celo inquisitorial de su época. El novelista, pues, estaría más cerca de Justina, de apoyarla, de liberarla, de otorgarle una tesitura más amplia que la que su sociedad acostumbraba a permitirle a las mujeres libres. ¿Es esto así? ¿Carece *Justina-Úbeda* de esa carga “misógina” que atraviesa todos sus niveles diegéticos?⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁹⁵ Esta lectura es la que defiende E. Juárez Almendros: «No obstante, si se examinan las técnicas de representación y las acciones de la protagonista descubrimos que, a pesar de los defectos de su

Independientemente de que tal lectura sea la acertada, lo que interesa para nuestro análisis es observar que en *Justina-TV* la voz de la pícaro desaparece por completo, se le hurta la posibilidad misma de expresarse y despistar con sus jugosos (y constantes) dobles sentidos. La Justina catódica es una doncella y la defensa a ultranza de su virgo no deja fisuras ni interpretaciones ocultas. El *leitmotiv*, esa manía de defenderse honesta en prácticamente cada escena, de mostrarse entera por más que se empeñen las habladurías y murmuraciones de los demás personajes o la mala saña de algunos al tratar de propasarse con ella, es meridiano: Justina es virgen y la adaptación no pretende deslizar ambigüedad alguna en este aspecto, o al menos nosotros no apreciamos que sobre la Justina del serial se recree el irónico doblez acerca de su siempre dudosa virginidad. En la Justina literaria, en cambio, estamos en realidad ante una «puti-doncella», «una prostituta velada»⁵⁹⁶ o «encubierta»⁵⁹⁷, ante «la honrosa pelona»⁵⁹⁸. O

construcción y de su marginalidad, la heroína es un personaje que logra emanciparse de las restricciones de su sexo. Aunque en su configuración externa Justina parece conformar la idea tradicional de la mujer, reducida a apariencias y belleza, paradójicamente, tanto su cuerpo, como los vestidos y materiales culturales que lo adornan, funcionan en el texto para transformarla en sujeto de su propia historia. Además la pícaro asume las características de la representación usual de la masculinidad al otorgarse la libertad de movimientos y de expresión, y por su poder de objetivar a otros hombres que intervienen en el relato. La inversión paródica de esta construcción desmantela y cuestiona las bases que sustentan la división tradicional del comportamiento de los sexos y, por extensión, del sistema social. [...] En el caso de esta novela queda aparente que Justina es después de todo una proyección de la sexualidad masculina y que su inestabilidad identitaria constituye el rasgo fundamental de su personalidad. Su fuerza reside en poder leer la ambivalencia del discurso lingüístico y de los signos corporales y suntuarios de los demás mientras que ella oculta sus intenciones tras un aspecto agradable y unos modales adecuados. Su sagaz percepción la coloca en un nivel superior desde el que expone y ridiculiza el poder sexual, jerárquico y racial. Es tal vez la reivindicación del autor-bufón, feminizado en su papel de entretenedor de los superiores, lo que permite a Justina controlar su propia sexualidad y desenmascarar los valores operantes por medio de la parodia de las relaciones sexuales. El papel del personaje está también conectado con el propósito de la obra de atacar la mascarada social. En efecto se critica tanto a los aspirantes a la clase noble que intentan cubrir con su dinero y sus prestigiosos hábitos sus oscuros orígenes raciales como a aquellos que, con sangre buena y sin dinero, pretenden tener un honor superior a los demás. De esta manera el texto revela que las normas aceptadas no son valores intrínsecos sino moldes convencionales que se representan en ostentación y gestos vacíos que se pueden imitar (o destruir) y que esconden un movimiento interior subversivo que no se ajusta a lo que parece», E. Juárez Almendros, *El cuerpo vestido...*, *op. cit.*, pp. 113 y 123.

⁵⁹⁶ A. Rey Hazas, «La compleja faz de una pícaro...», *op. cit.*, pp. 106-107.

⁵⁹⁷ E. Zafra, *Prostituidas por el texto...*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹⁸ F: López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, p 191. La propia Justina no muestra reparo alguno en describir las consecuencias del mal francés en su cuerpo, haciendo matracas de sus bubas y de su calvicie: «Así vos, con ese pelo, queréis publicar mi pelona antes que yo lo escriba. Según eso, ya me parece, señora pluma, que me mandáis destocar y poner *in puribus*, como a luchador romano, y que, animando vuestros puntos a la batalla, viéndolos con pelo y a mí sin él, tocáis al arma y les hacéis el

como expresa sincopada y simpáticamente Úbeda en una de sus estrofas resúmenes: «Cual el árbol, tal la fru—, / pu la ma y pu la hi—,/ pu la man que las cobi—, / y el pobre yerno cornu—»⁵⁹⁹.

En terminología de Booth, Justina es un «narrador poco fiable»⁶⁰⁰, nada de lo que narra es veraz cien por cien; por lo tanto, tampoco lo es su virginidad cuando dice protegerla a veces, férrea defensa que hace aguas otras veces cuando la propia pícaro descubre su promiscuidad, no sabemos ya, pues eso es otro cantar, si por complicidad con los lectores o por irónico descuido.

La casta adaptación borra la escritura protagónica de Justina: ni dobleces, ni erotismo, ni complicaciones diegéticas, ni enrevesada escritura, encontramos en un episodio que se distancia de la caracterización discursiva desde el momento en que se intercambia el intrincado discurso de la montañesa por el límpido metraje de José María Gutiérrez. Justina es desplazada de su puesto por la gramática de la cámara, salvando así para los espectadores su “torpeza” narrativa, pero recomponiéndola en otra tonalidad que, si bien parece disipar desde la forma la misoginia epocal (aceptando que tal misoginia existiera), es incapaz de desprenderse de la cultura de la mujer-objeto, la de la modelo de papel cuché que la interpreta, Ana Obregón, y la del ornamento destapista. Pasa, pues, de una novela antifeminista, a una adaptación que se acobarda con la

parlamento, fundándolo en el que se suele practicar en la batalla del ajedrez, que dice: “Cuando tuvieres un pelo más que él, pelo a pelo te pela con él”. Confiésoos de plano, señora pluma, que, con solo un pelo que se os ha pegado a los puntos, me lleváis conocida ventaja; y confieso, si ya por tanto confesar no me llaman confesa, que los pelos que de ordinario traigo sobre mí andan más sobre su palabra que sobre mi cabeza, que tienen más de bienes muebles que de raíces. [...] Digo que sí. Concedo que soy pelona docientas docenas de veces. ¿Seré yo la primera que anocheció sana en España y amaneció enferma en Francia?», *Ibidem*, pp. 205-207.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 372.

⁶⁰⁰ «I shall calle a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author’s norms), *unreliable* when he does not». Es decir, un narrador poco fiable o falible (*unreliable*) es aquel que «are presented as if they spoke *throughout* for the norms of the book and who do not in fact do so. [In addition to] unreliable narrators thus differ markedly depending on how far and in what direction they depart from their author’s norms», Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago, 1961, pp. 158-159.

atrevida escritura erótica de Justina, de su voz *sui generis*. El clasicismo formal de la adaptación, de carácter ilustrativo y sin artificios, elimina *ipso facto* cualquier posibilidad de corporeizar la expresividad de la pícara o de plasmar algún atisbo tonal suyo. Solo hay, al cierre del episodio, un conato de ello, un extraño, por lo inusual, guiño rupturista, cuando, como luego explicaremos, Justina se salta la cuarta pared, recuperando, aparentemente, el control de todo lo que se había venido narrando en imágenes hasta ese instante.

La dificultad que expresábamos anteriormente en relación al ingente material que ofrecía la *Justina-Úbeda*, que obligaba, si no se quería chafarrinar el episodio, a emplear con destreza los mecanismos de adaptación —traslaciones, simplificaciones, transformaciones, etc.—, se encuentra solventada con honroso oficio, aunque con fría neutralidad y falta de chispa, en la totalidad del episodio, en el que cabe destacar dos aceptables momentos que merecen ser explicados. Tales son la escena 6 y las escenas 18 y 19 del texto televisivo. La primera decanta el gusto por las romerías de Justina, «andariega y bailadera»⁶⁰¹, apresando en pocos minutos todo lo que la novela desarrolla en varios capítulos (damos por sobreentendido el desfleque previo de digresiones y florituras, de los que ya se ha dado cuenta más arriba). Estas, en resumen, son las acciones:

Texto literario
Acc.1: [Justina llega a la romería de Arenillas: baila acompañándose de sus castañuelas]

⁶⁰¹ F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, p. 419. La siguiente «Canción de a ocho», una de las tantas estrofas-resúmenes que abren los capítulos de la novela, refleja la predilección festiva de Justina: «El gusto y libertad determinaron / pintar una bandera / con sus triunfos, motes y corona, / y, aunque varios, en esto concordaron: / “Libertad saque a Justina por romera, / el gusto saque a la misma por bailona”. / Sea el mote: “En Justina, de gusto y libertad hay una mina”», *Ibidem*.

Acc.2: [un primo de Justina la reprende por no guardar el luto de su madre]

Acc.3: [Justina lo tacha de entrometido y justifica su «castañeta repentida» como beato acompañamiento para misa; van los dos a oír el final de una]

Acc.4: [el tocinero Juan Pancorvo se encapricha de Justina y la sigue a todas partes]

Acc.5: [Justina lo manda por una sortija de azabache]

Acc.6: [Justina aprovecha para deshacerse de Juan Pancorvo]

Acc.7: [Justina se sienta a comer con unas primas suyas; estas se dedican a criticarla]

Acc.8: [Justina se reincorpora a bailar con la música; es sacada a bailar por un «escolar»]

La adaptación recrea la romería de Arenillas con atino (*fots. 136-137*): se palpa en cada rincón el movimiento festivo, el ir y venir de carretas y bueyes, los puestos de viandas y artesanías, las rondas donde se danza, donde se tañen, percuten y soplan instrumentos de aldea y se corean cancioncillas típicas del norte, ruedas a las que se suma Justina demostrando su destreza en el baile, su vitalidad, su alegría. Tras su llegada (*Acc. 1*), un reflejo de las primeras páginas, las siguientes acciones comienzan a trastocarse. En primer lugar, aparece el innominado familiar de Justina (*Acc. 2*), aunque en él converge ahora el tocinero Juan Pancorvo y algunas de sus acciones (*Acc. 4*). No

existe descripción del susodicho familiar; tampoco coincide en su físico con el sanchopanzesco Pancorvo: «gordo de cuerpo y chico de brazo», «ojos de besugo», «cara labrada de manchas», «pescuezo de toro», boca de «rebueños», «burrihombre», etc⁶⁰². Sin embargo, permanece la lascivia, sus ganas de refocilarse con Justina, sin que quede en él barrunto alguno de sermonearla (*Acc.* 2). Esto, en una transformación de las *Acc.* 5 y 6, es aprovechado en *Justina-TV* para desplegar el arma de los embelecos de la pícara: el imán de su belleza. Con ella, la montañesa fisga al rijoso doblemente, deshaciéndose de sus arrumacos con ingenio y movimientos de gata. Uno: detiene el intento de abuso, anteponiéndole el muro de su virginidad como advertencia. Y dos: le vende un medallón, pero tras conseguir la moneda pactada y de seguido echársela con picardía al canalillo, congelando así en su escote las pupilas del romero, vuelve a ella arrebatándose sigilosamente sin que el primo se percate. Ya con el medallón de vuelta, Justina se despide de este personaje menor con un juego de palabras, un sencillo añadido de los adaptadores: «No has cambiado nada. Sigues tan primo como siempre». Tras la burla, y sin pasar por las murmuradoras (*Acc.* 7), Justina regresa a entretenerse en otro corrillo, donde será invitada a bailar por el escolar (*Acc.* 8), un personaje bisagra que será absorbido por Pero Grullo, esencial en el desarrollo, como luego veremos, de la trama televisiva.

⁶⁰² F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, pp. 442-443 y 449.



fot. 135



fot.136

fot. 137

La segunda fusiona una nada desdeñable cantidad de capítulos, seleccionando y reorganizando hábilmente las tramas y los personajes involucrados, siempre en función del discurrir del episodio. Quitando además esta vez aquellas acciones que no afectan directamente a los personajes de la adaptación, sin las digresiones, ni los cuentecillos, ni los símiles, ni las descripciones, etc., la relación es la que sigue:

Texto literario
Acc.1: [Justina se encuentra con el barbero Bartol

Araujo y otro primo suyo, el bachillerejo]

Acc.2: [Justina manda al bachillerejo al mesón en el que estuvo alojada a por el «cesto con favos de miel»]

Acc.3: [el bachillerejo es engañado, melado y aporreado]

Acc.4: [Justina y Araujo llegan juntos al mesón de Sancha Gómez; Araujo se marcha a comprar unas ventosas]

Acc.5: [Justina trama un nuevo timo; con la ayuda de Araujo engañan a Sancha Gómez]

Acc.6: [Araujo intenta abusar de Justina, pero consigue deshacerse de él con una mentira]

Acc.7: [Justina se encuentra con el bachillerejo y vuelve a engañarlo]

La pensada selección obliga a José María Gutiérrez a cimentar con otra lógica el material de partida, ordenándolo de este modo: *Acc. 4* → *Acc. 2* → *Acc. 3*. En principio, parece desentenderse de las otras acciones, pero una lectura más atenta permite adosarlas a las ya estructuradas. La relación entre Justina y Araujo, sobreentendida en la *Justina-Úbeda*⁶⁰³, pero explícita en el episodio desde las primeras escenas⁶⁰⁴, implica que la casualidad del primer encuentro (*Acc. 1*) sea sustituida directamente por la llegada al mesón (*Acc. 4*), aunque con el matiz diferenciador de que Araujo aparece esta

⁶⁰³ «El bobo era un barbero de mi pueblo, tan discreto como oficial, y tan bobo como tocho», *Ibidem*, p. 709.

⁶⁰⁴ Efectivamente, en la primera escena, en la cual la pícara se pavonea alegremente junto con su hermano Nicolasillo por la concurrida plaza del pueblo, el barbero Araujo la piropea cada vez que pasa por su local.

vez en solitario. Al ser visto por Justina, que en ese momento se disponía a dejar el mesón, la pícara comienza a tramar rápidamente cómo reconducir hacia su provecho las apetencias sexuales del barbero. En una transformación de su deseo (*Acc. 6*), el cual también se verá truncado en la novela⁶⁰⁵, Justina, simulando una repentina fogosidad, le pide que espere en su habitación para gozarla al fin, para desprenderse de una vez por todas de su virginidad, pero que mientras tanto le deje a ella ir a realizar sus compras (*Acc. 4*). Nublado por las ganas de folgar, Araujo acepta al instante sin entrever lo que se le viene encima, confiándole el dinero de sus compras y esperándola luego con un pijama ridículo en el mismo aposento donde anteriormente se había alojado Justina. Esta, ya sin el barbero delante, acuerda con la mesonera que será Araujo y no ella la que salde su cuenta, a la cual le suma toda otra sarta de viandas que irá alojando en las albardas hasta hacerlas rebosar. Vemos, pues, bien transformada y simplificada, y sin Araujo de por medio (*Acc. 5*), o bien intercambiada por otra, la acción del engaño a la mesonera⁶⁰⁶. Igualmente sucede con la «melada» situación en que Araujo se ve envuelto, traslación de la *Acc. 3* protagonizada en *Justina-Úbeda* por el bachillerejo. La escena, pese a que modifica algunos aspectos, conserva algo del traspié escatológico, aunque rebajándole por fortuna su intensidad. En el texto literario, el bachillerejo, tan atontado por la belleza de Justina como el barbero, es mandado al mesón a por un supuesto «cesto con unos favos de miel» que Justina le había dejado a los dueños como pago de vientre. Ya allí, en un forcejeo con la mesonera, el burlado estudiante quedará

⁶⁰⁵ Bartol Araujo, aprovechando que ambos duermen en el mismo aposento, intentará forzarla, cegado por su deseo. Es una de las pocas veces en que Justina peca de inocente, pues había subestimado el exiguo carácter del barbero, al que creía de veras controlar y del que se sentía a salvo. Pero Justina se las ingenia rápido para detener lo que parecía inevitable: le hace creer a Araujo que en el mesón se ha venido a alojar un pariente suyo, que mejor será guardarse para el siguiente día. Araujo, más cobarde que atrevido, acepta, no sea que el arrollado pariente los encuentre refocilándose sin el voto del matrimonio. Cuando quiso darse cuenta, ya fue tarde. Justina había puesto mesonera de por medio, pues tras el susto se guarece en el aposento de Sancha Gómez, la dueña del lugar.

⁶⁰⁶ Realmente, nada queda del engaño a la mesonera Sancha Gómez, pero hemos querido traerlo a colación por su importancia narrativa en la novela y su nexa con Araujo. Al fusionar en la *Justina-TV* este personaje y el bachillerejo, el Araujo catódico parece absorber para su desgracia más bien las deudas contraídas por Justina en otro mesón, el mesón al que el bachillerejo va a por el cesto de miel.

en remojo de la coronilla a los pies de las «aguas bastas» de Justina, siendo de aquí adelante conocido con el remoquete de «bachiller melado, y con él tal mancha y mal olor en su fama, que por muchos años que dure no le jabonará Taborda»⁶⁰⁷. En *Justina-TV*, sin que por ello Araujo se libre de sufrir el sucio remojo, se elimina el forcejeo con el cesto. Tras esperar sin resultado que Araujo salde la deuda de Justina, los dueños del mesón deciden ir al aposento. Allí los espera, confundiéndolos con su errada conquista, el impaciente Araujo, que al ver la cara de pocos amigos de los mesoneros comprende al fin la red engañosa en que había caído preso. Sin dinero y sin Justina, será arrojado violentamente a una cuadra, donde tendrá que limpiar en pijama y descalzo los desperdicios de los equinos (*fol. 138*). Otro melado, esta vez el barbero, con una resolución escatológica como broche.



fol. 138

Finalmente, creemos interesante explicar otro de los cambios que afectan a la estructura y que subvierten parte de la *Justina-Úbeda*. Nos referimos a las empáticas relaciones que la pícara establece con al menos dos de los personajes: una suerte de

⁶⁰⁷ F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*, p. 823.

maternidad para con su hermano pequeño, y un amor con altibajos, cuyo final feliz demuestra la herencia senequista que comparte con la Lozana.

En *Justina-TV* hay un ejercicio de edulcoración que aleja aún más a Justina de su fuente literaria. Desde el principio, José María Gutiérrez modula las acciones seleccionadas para crear un clima sentimental con el que conmover al espectador, aunque el resultado definitivo pueda producir más bien indiferencia. Esto se observa cuando Justina queda huérfana, pasando por la fuerza la potestad del mesón familiar a manos de sus dos avaros hermanos mayores, para los que nunca es suficiente, y cuya meta es arramplar con los enseres del negocio y malvenderlos sin dejarles parte alguna a los demás hermanos (*phot. 139*). Justina, sinceramente compungida por la muerte de su madre, siente la obligación de buscar la liquidez necesaria con que sustentar a sus hermanos (Nicolasillo y hermanas) y mantener el mesón, propiedad a la que se aferra para preservar su memoria genealógica. Sobre una burra y un par de albardas, sus salidas están cargadas de tristeza: por un lado, la violencia de sus hermanos mayores presionan su marcha, siempre con intereses puestos en futuras ganancias (Justina, gracias a su inteligencia y su belleza, es la única capaz de ganar dinero o robar objetos valiosos); por otro, se separa del pequeño Nicolasillo, personaje al que está especialmente vinculada Justina (*phot. 140*). Las escenas de su separación son dolorosas para ambos, especialmente para Nicolasillo, que siempre intenta retener a su hermana convenciéndola de que sus holgazanes hermanos no merecen su sacrificio.



fot. 139



fot. 140

¿Queda algo en *Justina-Úbeda* de esta afinidad consanguínea por su hermano menor y sus hermanas? La respuesta es negativa. En la novela se nos muestra a una Justina cuyas lágrimas vertidas por su madre son de cocodrilo⁶⁰⁸ y cuyo allegado cariño por Nicolasillo no aparece por ningún lado. A lo suyo va Justina, porque la motivación que le urge para abandonar el mesón parece ser mucho más trivial que la de sacrificarse realmente por la supervivencia de Nicolasillo o de sus hermanas, con las que parece congeniar poco: «Contentárame que mis hermanas lo fueran mías, mas estaba de Dios que yo había de salir de Mansilla sin raíces, y así me dejaron, y nunca comimos buenas migas»⁶⁰⁹. En cuanto a Nicolasillo, en *Justina-Úbeda* se trata de un personaje insignificante al que solo se alude en un par de ocasiones: una para despacharlo en un párrafo como un «mochacho hábil» en el arte del siseo⁶¹⁰, y otra para oponerse a las primeras nupcias de Justina:

⁶⁰⁸ Muerta su madre tras haberse asfixiado con una longaniza, el humor negro de Justina es brillante, denotando en el fondo su desprecio por la mesonera: «Lo que más sentí fue que quedó oliendo la casa a longaniza por más de seis meses»; «El llorar de veras fue cuando vinieron de Italia mis hermanos, rompidos de vestido y de vergüenza»; «todo lo que se lloraba era de acarreo», *Ibidem*, pp. 405-407.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 408.

⁶¹⁰ «Solo quedó en casa Nicolasillo, mochacho hábil, que le enviaban por ocho de vino y sisaba doce; era el misterio que vendía el jarro en un cuarto y decía que se le había vertido el vino y quebrado el jarro. Este quedó para llevar al río las mulas de los huéspedes y ir por recado de noche», *Ibidem*, p. 355.

¡Mira hasta dónde llega el odio de villanos e hidalgos! Es tanto, que un día, de burlas, se lo dije a Nicolasillo, mi hermano menor, y me dijo que la maldición de Dios hubiese si me casase con hombre hidalgo⁶¹¹.

A decir verdad, en la novela ningún personaje secundario llega a calar suficientemente, sus entidades son siempre pasajeras, meros soportes episódicos de las andanzas de Justina. En la adaptación se elige con buen criterio a pocos secundarios, pero funcionalmente recurrentes. Hay desde el guion una configuración bastante compacta, con actantes que irán apareciendo y desapareciendo como el Guadiana, siempre con una intención definida de cara al arco argumental de todo el episodio, siendo estos reconocidos por el espectador, que ha ido familiarizándose con las hermanas de Justina, con Nicolasillo, con los aprovechados hermanos, con el bobo Araujo, con Bárbara y con Pero Grullo. Esta forma de abordar los personajes era necesaria si se quería codificar la trama como una comedia con tintes dramáticos y románticos, algo similar a lo que ha venido sucediendo con las demás adaptaciones, a excepción de *La hija-TV*. Rufina acabará abriendo una tienda de sedas con Jaime, su pícaro azul; la Lozana proyecta con Rampín una vida familiar con niños de por medio; Leonarda se entregará ciegamente al “oscuro galán”; etc. En este esquema había que introducir el contrapunto masculino a Justina, una suerte de archienemigo de su honra que irá virando poco a poco hasta convertirse en su media naranja. Hablamos de Pero Grullo, quien en la novela desaparece tras ser golpeado, humillado y engañado por Justina, y quien en la adaptación persigue una y otra vez a la protagonista hasta “conseguir” gozar de ella. Para dotarlo de cuerpo, en él orilla, por sus acciones, una cantidad ingente de satélites a la pícaro: el escolar que la saca a bailar en la romería, Martín Pavón, el galán floreado, Maximino de Umenos, el hidalgo con hábito de

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 955.

disciplinante, y otros tantos pretendientes despachados a la ligera (galanes a lo grave, narcisos de sí mismos, alcachofados, enamorados Roldanes, amadores impertinentes, amantes campanudos...),

porque decir en particular de todos fuera reducir a cuenta los átomos del sol, las estrellas del cielo, las gotas del mar y los mínimos de las cosas cuantiosas y continuas, y los juramentos falsos de los mercaderes⁶¹².

A esta traslación ya múltiple de personajes, hay que agregarle sus tres maridos: Lozano, un apuesto hombre de armas, ludópata irredento⁶¹³, con el que se casará por necesidad, aunque también supuestamente por amor⁶¹⁴; Santolaja, un «viejo de raras propiedades», al que se apega también por necesidad; y, finalmente, con

don Pícaro Guzmán de Alfarache, mi señor, en cuya maridable compañía soy en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna, en trazas, en entretenimientos sin ofensa de nadie, en ejercicios, maestrías, composturas, invenciones de trajes, galas y atavíos, entremeses, cantares, dichos y otras cosas de gusto⁶¹⁵.

En principio, en el texto literario el matrimonio funciona como tabla de protección y salvación económica, pues

⁶¹² *Ibidem*, p. 932.

⁶¹³ «Jugaba el sol antes que naciese y [...] toda la noche», *Ibidem*, p. 948.

⁶¹⁴ Decimos supuestamente porque en efecto los argumentos de Justina destilan una constante ironía que nos orienta más bien hacia un carácter pragmático en sus relaciones, pues la mujer ama, según ella, en función de tres razones: «dádivas e interés», «por verse servidas» y por «importunación perseverante o perseverancia importuna» de los amantes, *Ibidem*, pp. 949-952. ¿No son irónicas entonces estas declaraciones?: «Díjome Lozano su cuidado con tan pocas palabras y tan cortas, que daban bien a entender que más se hicieron para pensadas que para dichas; y, como venían abrasadas del fuego de amor, salían tan estrujadas que denotaban quererse tornar a su alma en saliendo, por no se enfriar fuera della ni perder el espíritu interior con que las despedía el arco del alma por a cuerda de la lengua. Y, si pocas razones manifestaron su cuidado, menores fueron las que sacaron mi consentimiento [...]. Sus palabras hicieron oficio de eslabón, y las mías, de amoroso fuego y yesca, de fuerza habrán de ser tan pequeñas como lo es un “sí quiero”, que en ocho letras se concluye», *Ibidem*, p. 946.

⁶¹⁵ *Ibidem*, pp. 969-970.

su presupuesto inicial no es esconder su condición de pícara, prostituta y conversa, sino asegurar su flaca seguridad económica comprometiendo su libertad lo menos posible y protegerse de sus enemigos en el matrimonio⁶¹⁶.

Pero el pragmatismo hacia el que obligatoriamente se ve abocado el personaje ubediano, incapaz de amar sinceramente en un entorno antagónico a tales licencias, sobre todo en mujeres como Justina, cuyo cuerpo es a la vez negocio, a la vez reclamo y anzuelo para sus maulas, a la vez única dote de unión marital, a la vez complejísima pulsión metaliteraria, queda ausente en el episodio catódico. Esta Justina ha mostrado ciertamente una sagacidad afín a hora de jugar la carta de su belleza para llevar a buen término sus engaños o para salir de aquellos apuros en los que había estado a punto de perder su preciada virginidad. Es sexo lo que buscan en ella Araujo, su primo el romero, el procurador de Rioseco o ese pícaro pertinaz, Pero Grullo, que creará haber conseguido su objetivo: y es que, en el fondo, *Justina-TV* está construida argumentalmente en función de la integridad virginal de la pícara, cuyo obstáculo parece ser siempre esa recurrente lascivia de los varones. Todo se articula hacia su bien máspreciado y, como tal, saber si finalmente será o no deshonorada. En ello se afanará Pero Grullo, su enemigo entre los enemigos, porque Araujo o su primo son demasiados lelos y acabarán esquilados y ninguneados por intentar tocar lo que no deben, presas fáciles para la inteligencia de Justina, y el procurador Rioseco, a quien había acudido para recurrir el pleito interpuesto a sus hermanos, se sorprenderá ante el castillo levantado en armas que es Justina: «¡Caramba [...], va resultar que lo que parecía lo es, honesta!», exclama sorprendido el procurador ante la violenta negativa de la montañesa a ser tocada. Su honra no cede un ápice, ni siquiera ante este representante procesal,

⁶¹⁶ R. Coll-Tellechea, *Contra las normas...*, *op. cit.*, p. 36.

único islote que le quedaba al que acudir para salvar de las manos avaras de sus hermanos su preciado mesón, pues sin él, ella, sus hermanas y su querido Nicolasillo, se verían en la calle. Felizmente la justicia se inclina a su favor: Justina es la heredera legítima del negocio familiar. Pero cuando puede ganarse la vida sin la trapacería, sin exponer su virgo a la ruleta de la calle, Pero Grullo, disfrazado ahora de gentilhomme y después de varios intentos (de obispo de la bigornia, de ermitaño, de capitán), parece conseguir lo que con tanto empeño ha venido intentando: acostarse con Justina. Con la ayuda del barbero Araujo, que ha querido vengarse así de su remajo escatológico, Pero Grullo se presenta ante la pícara con elegancia, luciendo un rico atuendo, afeitado, solicitándole con modales exquisitos un aposento en que acomodarse. Ya asentado, embelesa a Justina con la empachosa historia de un amor cortesano no correspondido, y Justina, a la que parece habersele ido cayendo una a una todas sus armas, se deja asediar torpemente. Él le declara su amor y su intención de casarse con ella al día siguiente. Ambos apagan la vela que alumbraba el aposento y, besándose, caen con ternura sobre la cama. Un fundido en negro los guarece en su intimidad de la mirada impúdica de los espectadores.

¿Pero ha logrado Pero Grullo engañar a Justina? He aquí un giro argumental que dota a la pícara de una inteligencia coherentemente atada a su ingenio para el engaño. A la mañana siguiente, abriendo las cortinas para que la luz del sol entre, desvela a media voz el que había sido su plan:

JUSTINA: (*Aparte.*) Y ahora, obispo de la bigornia, verás la escena que te he preparado. (*Levanta a Pero Grullo entre gritos, fingiéndose enfadada.*) ¡Qué he hecho! ¡Perder mi honra contigo! ¡Eres un canalla! ¡Mamarracho! ¡Cómo he picado! ¿Y ahora qué voy a hacer?

PERO GRULLO: (*Aturdido aún.*) ¡Pero qué pasa!

JUSTINA: ¡Miserable! ¡Aprovecharte de mí, que soy tonta! (*Sollozando.*) ¡Lo que he perdido no lo vuelvo a recuperar!

PERO GRULLO: (*Agarrándola del brazo para introducirla en la cama.*) ¡Ven aquí comedianta! ¿A qué valió la pena?

JUSTINA: ¡Mamarracho! ¡Cómo he picado!

PERO GRULLO: ¡Somos tal para cual!

JUSTINA: (*Preocupada.*) ¿Y ahora qué voy a hacer?

PERO GRULLO: (*Con normalidad.*) ¡Casarnos, que es lo natural!

JUSTINA: ¡Tú eres un fresco!

PERO GRULLO: (*Visiblemente feliz.*) ¡Y tú una pícara! ¡Somos la pareja ideal!

JUSTINA: (*Abrazándolo.*) ¡Qué golfo eres! ¡Pero sí, (*Mirando a la cámara.*) no podía tener otro final la pícara Justina! (*Se besan.*)

Justina había venido rumiando su última gran treta (cuyo único cómplice es el espectador), pues desde el primer encuentro en la romería, la pícara se había venido interesando por Pero Grullo. Todos los demás encuentros habían sido intentonas sin éxito o portazos de la montañesa que no hacían sino ir incrementando en él una mezcla de orgullo herido (sus compañeros de la bigornia se ríen de que una mujer lo haya ninguneado) y pasión soterrada. Y ella, que jugaba con este esforzado candidato, lo sabía. Una y otra vez toreó con suma facilidad sus torpezas, sobre todo respecto a su agilidad mental, un rasgo en esencia heredado de su homónima ubediana. Esta tensión sexual no resuelta acaba con el cazador cazado, aunque él siga creyendo lo contrario. Justina así lo ha querido, engañándolo doblemente al no mostrarle su último gran plan:

el matrimonio. No obstante, el matiz diferenciador en relación a la novela no es menor. Con este Acteón insensible a las mordidas de los perros se casa, digámoslo así, más por amor que por pragmatismo. Nada puede ofrecerle Pero Grullo, un mísero bigornio, en cuanto a seguridad económica se refiere. Recordemos que Justina ha llegado a la “cumbre de su buena fortuna” con la herencia del mesón. Por lo tanto, no es seguridad lo que una mujer libre como ella adquiere con el matrimonio, sino otro elemento indispensable, esta vez para la trama catódica, el matrimonio como requisito de una historia rosa con su manido final feliz, porque, como Justina le recuerda al espectador con esa mirada de soslayo que rompe la cuarta pared, «no podía tener otro final la pícarra Justina». Al menos en *Las pícaras*, entendemos⁶¹⁷.



fot. 141

fot. 142

⁶¹⁷ En la novela, la postura de Justina en cuanto al matrimonio es, como puede leerse en este par de ejemplos, bastante clara: «Sí, que las damas las despierta el gusto, pero luego se queda como pulso de desahuciado. Es el dinero el *plus ultra* con quien todo crece y pasa adelante. Gustamos las damas que haya pasajeros por nuestra puerta, que no es buen bodegón donde no cursan muchos. Pero no es ese el *finis terrae*, que ya la gallardía, gravedad, señoría —y aun el gusto y el amor—, por pragmática usual se ha reducido solo el dar. [...] En resolución, el arancel con que hoy se miden las cualidades y partes humanas es el dinero. ¿Quiéreslo ver? El dinero, para ser hermoso, tiene blanco y amarillo; para galán, tiene claridad y refulgencia; para enamorado, tiene saetas como el dios Cupido; para avasallar gentes, tiene yugo y coyundas; para defensor, castillos; para noble, león; para fuerte, columnas; para grave, coronas; y, en fin, para honra y provecho, es dinero, que quien esto dijo lo dijo todo»; «Viendo, pues, yo que, allende de las comunes y generales obligaciones que las mujeres tenemos de ser varonesas y buscar varón, a mí me corría tan particular por el aprieto en que me vía, que casé con un hombre de armas a quien yo había nombrado curador y defensor en los negocios de mi partija. Este hombre de armas me armó, y, si quieres saber cómo fue, no digo más sino que me miró y mírele, y levantose una miradera de todos los diablos, semejante al humo de cal viva», F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento...*, op. cit., pp. 939-940 y 944.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

6.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ⁶¹⁸
<p>(1) Plaza de la ciudad. Entre un ajeteo de gentes —aguadores, fruteros, frailes, cesteros, mendigantes, nobles, lisiados, barberos, etc.— aparece la risueña Justina con su hermano pequeño, Nicolasillo. El barbero la piropea y aconseja a su cliente que no se le ocurra mirarla, porque la miel no está hecha para la boca del asno. Se detiene en el puesto del verdulero, y mientras con él se pavonea, Nicolasillo aprovecha y se roba unas hortalizas. Rijoso, el verdulero le pide si quiere cambiarle los dos melones que sostiene por los suyos, a lo que replica: «Ya me gustaría, porque es usted un hombre tremendamente viril. Pero, lo que la naturaleza da, ni se cambia ni se alquila». El verdulero los echa al notar la artimaña y ambos se van entre risas⁶¹⁹.</p>	<p>Ø</p>
<p>(2) Mesón de la familia de Justina. Una de las hermanas, Nicolasillo, Justina y la madre preparan un guiso. Tras probar del caldero, la madre, gruesa y sucia, aconseja a sus hijas que aprendan a cocinar, pues esa será la verdadera forma de ganarse al marido. «La cama cualquier día se acaba, pero el estómago... No sabéis qué felicidad da cuando se pasa de los cuarenta»⁶²⁰.</p> <p>La otra hermana entra pidiendo más carne y vino para los impacientes comensales. La madre manda a Justina a calmarlos: «¡Anda, ve con ellos y embelésales! —le pide la madre— ¡Qué haría esta familia sin ti!» Las hermanas se quejan de que con esas malas artes mal fin tendrá Justina. Pero la madre les espeta que en el tiempo de los pícaros hace falta una pícara como Justina. «Pero, ojo, que soy tan virgen como las demás», matiza Justina. Las hermanas regañan a su madre, que aun tosiendo no deja de comer.</p> <p>En el comedor. Sobre la mesa, mesándose con picardía la falda, Justina se excusa con los comensales diciéndoles que el cordero que quedaba se lo ha dado a un antojadizo gatito,</p>	<p>Ø</p> <p>L. I, cap. 3-1, p. 367 Desarrollo</p>

⁶¹⁸ López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento...*, *op. cit.*

⁶¹⁹ Aun siendo un añadido, cuya función es mostrar la vinculación fraternal entre Justina y Nicolasillo, la belleza cautivadora de Justina, las insinuaciones eróticas o las tretas para hurtarle los víveres a los comerciantes, podemos señalar, sin embargo, que en cierto modo toda secuencia se nutre oblicuamente de algunos trazos textuales. Sirva como ejemplo la transformación y desarrollo de las sisas del muchacho: «Solo quedó en casa Nicolasillo, mocho hábil, que le enviaban por ocho de vino y sisaba doce; era el misterio que vendía el jarro en un cuarto y decía que se le había vertido el vino y quebrado el jarro», *Ibidem*, p. 355.

⁶²⁰ Es reseñable la caracterización de Marisa Porcel como madre de Justina, rechoncha, grasienta, sucia y gulosa, sorbiendo cucharadas del potaje y mordisqueando todo lo que corta, fríe o adoba. Según Justina, «en su vida aderezó comida que no cobrase pasaporte, ni armó ave caballera en asador que, demás de sacarle la quinta esencia en forma de pringue para tostas, no le hiciese la salva, por tratarla como a caballera; y, para excusar las mermas y alcabalas que por su propia autoridad cobraba de todas las cosas asadas, usaba donosas tretas, las cuales, cuando nos las platicaba, decía que era la lección de la confusa», *Ibidem*, p. 376.

<p>pues, desprendida, «todo lo suyo lo da». A coro le reclaman: «¡A ver si es verdad eso!». «¡Quietos! —les dice Justina, torteando una de las manos que se apresuraba a sobarla— ¡Solo los gatitos!»⁶²¹</p> <p>Nicolasillo aparece avisando a su hermana de que a su madre le ha dado pasmo.</p> <p>Con una morcilla atascada en la boca, la madre, rodeada de sus hijos, lucha por no asfixiarse. Todos, incluidos los comensales, intentan salvarla —golpes en el estómago, haciendo palanca con un palo—, pero acaba muriéndose⁶²².</p> <p>Justina aprovecha la confusión para sacar del bolsillo de su madre el cinto de llaves.</p>	<p>L. I, cap. 3-3, pp. 400-403</p> <p>Simplificación</p> <p>Ø</p>
<p>(3) Mesón. Noche. Impacientes, los hermanos mayores de</p>	<p>L. I, cap. 3-3, pp. 407-</p>

⁶²¹ Justina sigue aquí el consejo de su padre: «Hijas, si no estuviere en casa más de una de vosotras, una ha de hacer todas las tres figuras, conviene a saber: que antes de comer sea perrillo de falda halagüeño; mientras comen, galgo hambriento; y, al levantar de eras, liebre huida», *Ibidem*, p. 367. El hermoso talle de la pícara es una pieza necesaria para el funcionamiento exitoso del mesón, de ahí los halagos de su madre: «A tus hermanos quiérolos como a los ojos de la puente, y a ti como a los de la cara»; «Justinica, tú serás flor de tu linaje, que cuando a mí me deslumbras, a más de cuatro encandilarás», *Ibidem*, pp. 374 y 379. Entre sus hermanas, Justina destaca por su taimada picardía, como ella misma nos dice: «El día que asentó el mesón, éramos tres hermanas, buenas mozas y de buen fregado (otras tres gracias), bien avenidas en lo público, aunque en lo secreto cada cual estornudaba como el humor la ayudaba. No eran nada lerdas; mas, pardiez, yo era una águila caudal entre todas mis hermanas; víaes el juego a legua, mas el mío para ellas era de “pasa pasa”», *Ibidem*, p. 355. No es extraño, pues, que en la adaptación las hermanas se muestren algo celosas con la compresión de la madre y la actitud indecorosa de Justina.

⁶²² El ingenioso humor negro de Úbeda se despliega en esta escena con fabulosa carga literaria. Era imposible que algo así, en todo su potencial expresivo, hubiese sido trasladado a la pantalla: «Mi madre era muy devota de cosa de asador; en especial era perdida por cosa de longaniza y solomo. Sucedió, pues, que una noche, viendo que ciertos pedazos de longaniza medio asada pasaban carrera en la plaza de una chimenea, y a caballo en su asador corrían parejas con otra cuadrilla de pedazos de pierna de carnero, les mandó que, vista la presente, se apeasen del asador. Los pedazos de longaniza se excusaron con decir que no estaban tan bien asados como era razón, y que estando así no podrían hacer cosa que fuese de provecho. Los otros pedazos de pierna de carnero se excusaron con que estaban desnudos y en piernas, y que no se podían aprear sin tratarlo con su amo. Pero ella les dijo que, sin embargo, obedeciesen lo decretado. [...] Lloraban los pobretos tanto que, por pocas, apagaran el fuego a puro llorar, y ponían los suspiros en lo alto del cañón de la chimenea. Derretíanse de puro miedo, y siempre apellidando por sus amos. Pero el tocinerero era de la condición del rey, que donde no está no parece; y, así, no pudieron ser socorridos de su amo. Ella, vista su rebeldía, embiste en ellos, derribalos del caballo; y, así como estaban, metió la mayor parte dellos en la cárcel del estómago, y a los otros les temblaba la contera. Ella, que estaba encarnizada, bebida y embebida, vele aquí el tocinerero que venía en favor de su gente. Ella, por no ser sentida, metió sin mascar más de dos varas de longaniza, repartida en cuadrillas, aunque mal ordenadas y peor mascadas. Y, como toda esta gente entró tan aprisa por el postiguillo del gaznate, y sin avisar a la mucha gente que había dentro que se arredrase, pardiez, atoró la cuadrilla de longaniza de modo que ni podía pasar atrás ni adelante, ni ella hablar ni respirar, porque estaba atacada hasta la gola. Entró el tocinerero y pediole razón de sí y de su gente, mas a esotra puerta, que aquella estaba cerrada de longaniza. Y lo lindo era que, demás de estar relleno el gaznate, le sobraba fuera de la boca un pedazo de longaniza, que a unos parecía sierpe de armas con la lengua fuera; a otros, ahorcada; a otros, bota con llave; a otros, garguelo con rabo; a otros, que era boca recién nacida sin ombligo cortado; a otros, tropelista con trenzas en la boca; a otros, culebra a boca de vivar. Sólo al tocinerero, que le dolían, le parecía emboscada de enemigos y cueva de ladrones; y, en fin, le parecía sepultura de su longaniza. Pedimos favor para que aquella longaniza desocupase el paso. Los criados del tocinerero, enojados del tuerto que se había hecho a su amo, y del derecho que a ellos se les había quitado, iban a emboscarla el asador por el gaznate y el más propicio le metió la punta de un cuerno albar con que la maltrató no poco. En fin, quedó tan lisiada que, de harta y atormentada, de asada y asadorada, la dio dentro de cuatro horas una apoplejía que la asó el ánima y la sacó de este mundo malo, sin llevar más subsidio que la longaniza en la boca», *Ibidem*, pp. 400-402.

<p>Justina, soldados en los tercios de Flandes, aporrean la puerta para que les abran, despertando a las hermanas de Justina, a esta y a Nicolasillo. Ya dentro, violentos, exigen con golpes y achuchones que se les ponga la mesa y piden las llaves del mesón. Justina les da la noticia de la muerte de su madre. Al quedarse ellos solos después de retirarse los demás a dormir, los hermanos planean agenciarse la herencia.</p> <p>Justina, en su aposento, comprueba que el medallón de su madre sigue en el cofrecito que guarda en el armario⁶²³.</p>	<p>408 Desarrollo</p>
<p>(4) Mesón. Aterrorizando a sus hermanos, los dos sátrapas revuelven como ladrones baúles, armarios y cajones en busca de dinero y de aquellos objetos que puedan ser vendidos. «¡Espabilaros, que os vamos a dejar con lo puesto!», les dicen a las hermanas de Justina sin importarles los sollozos y el vínculo sentimental con determinados objetos.</p> <p>Con un cuchillo carnicero aparece Justina, enfrentándose con valentía a sus hermanos, que acabará echándolos⁶²⁴.</p>	<p>L. I, cap. 3-3, pp. 407-408 Desarrollo</p>
<p>(5) Puerta del mesón. Harta de los dos golfos y sus desmanes, Justina decide partir. «Me han llamado de todo —le explica a Nicolasillo, disgustado por su marcha—. Y palabras que empiezan por p: pelona, pícara, puñetera, pécora. Y sé que si me quedo aquí acabará poniéndome otra que empieza también por p.» Tras despedirse de Nicolasillo, se marcha sobre un burro con las albardas cargadas⁶²⁵.</p>	<p>L. II, cap. 1-1, pp. 427-428 [Preliminares], 1, pp. 222-223</p>

⁶²³ Las escenas 3 y 4 parten para su desarrollo del mismo fragmento: «El llorar de veras fue cuando vinieron de Italia mis hermanos, rompídos de vestido y de vergüenza; y, sin ninguna, nos tomaron a mí y a mis hermanas los cetros del imperio, que eran las llaves de casa, y nos ganzuaron arcas y buchetas. Trepaban por las paredes a los socarrenes y desvanes con el orgullo que si entraran la Goleta, y todo por ver si había emboscada alguna pecunia, para lo cual no tuvimos otra defensa ni remedio, sino soltar la rienda al lloro y madurar los tragantones pasados. Como éramos bozales, no estábamos prevenidas de pendencieros», *Ibidem*, pp. 407-408.

⁶²⁴ Llama la atención el coraje en acto de Justina. En el texto, únicamente nos encontramos con una valentía pensada en la escritura, sin consecución alguna en el momento en que sucedieron los hechos: «¡No fuera ella ahora, que pudiera yo poner en campo unos doce pares [...]!», *Ibidem*, p. 408.

⁶²⁵ Es esta una escena prototípica del rendimiento que se le puede sacar al texto. Por un lado, toma una de las causas de la salida de Justina para configurar el marco en el que se desenvuelve la escena, mucho más lacrimógena que la de su referente si se tiene en cuenta la relación sentimental que se establece entre su hermano Nicolasillo (ausente prácticamente en *Justina-Úbeda*) y la pícara: «Muertos, pues, mi padre y madre, y entregados mis hermanos en el cuerpo de la hacienda, y aun en el alma della, que es la bolsa, sin decir más misas por sus ánimas que si murieran comentando el Alcorán o haciendo la barah, tomé ocasión de andarme de romería en romería, con achaque de hacer algo por ellos, porque se me deparase quien hiciese algo por mí», *Ibidem*, pp. 427-428. El episodio desecha explicitar otras causas, como, simplemente, el gusto de Justina por andar y bailar: «[...] los dos quicios de mi puerta (que son las dos más vehementes inclinaciones mías) fueron, y son, andar sin son y bailar al de un pandero», *Ibidem*, p. 419; «A la verdad, esto de ser las mujeres amigas de andar, general herencia es de todas; y cierto que muchas veces he visto disputar cuál sea la causa por qué las mujeres generalmente somos andariegas, y será bien que yo dé mi alcaldada en esto, pues es caso propio de mi escuela», *Ibidem*, p. 422; «Y la que hay para que seamos tan amigas de bailar es la siguiente: en el bailar hay dos cosas, la una es andar mucho, y la otra es alegrarnos mucho con el alegre son. Y como en el estar sujetas hay dos males, el uno estar atadas para no poder salir donde queremos, el otro estar tristes de vernos oprimidas; y tanto, que no hay necio a quien no le parezca que hace suerte en decir mal de nosotras, como si fuéramos todas burras de venta y en mala feria, que para ser compradas hayamos de ser vituperadas. Y, como en el bailar hay dos bienes contra estos dos males, el uno el andar y el otro el alegrarnos, tomamos por medio de estas dos alas para huir de nuestras penas y estas dos capas para cubrir nuestras menguas. Y esta es la causa porque

<p>(6) Campo abierto. Un numeroso grupo de gente celebra una romería: bailes, música, carretas, procesiones, curas, pequeños tenderetes vendiendo panes, alfarerías, bebidas y cirios, etc. Justina llega en su burro y se para en el puesto de un vendedor de vasijas que resulta ser su primo. Tras darle el pésame, se piropean; este intenta sobarla, pero ella se apresura a decirle que «sigue guardando la flor para su marido». Justina le vende el medallón que luce, pero, tras echarle la moneda que por él le daba en el escote, la pícara aprovecha para quitársela del bolsillo. Ya con el medallón escondido, se mofa del apuesto joven diciéndole que «no has cambiado nada. Sigues tan primo como siempre»⁶²⁶. Justina se une a grupo para bailar una jota. Llega una carreta de estudiantes, disfrazados y dispuestos a liarla. «¡Hemos salido de Salamanca con una misión apostólica —grita uno de ellos— ¡[...] ¡Id a aliviar a estos pobres aldeanos de sus posesiones y sus prebendas! ¡Y su mujeres también. Hermanos, cumplamos la misión!» Los estudiantes mantean a Justina y a su pesar la meten en la carreta⁶²⁷.</p>	<p>L. II, I, cap. 1-1, pp. 429-434; y cap. 1-2, pp. 442-451 Condensación, Transformación</p> <p>L. II, I, cap. 1-3, pp. 468-470; y cap. 1-4, pp. 472-480 Compresión</p>
<p>(7) Por un sendero perdido. Justina intenta sin éxito zafarse del cabecilla, Pero Grullo, disfrazado de obispo. «¡Soy idiota! ¡Quién me mandaría venir a la romería!», dice Justina cansada ya de resistirse. Con la carreta detenida al resguardo de un bosque, Perogrullo manda a los demás encender una hoguera. Justina, ante los nuevos embistes, exclama: «¡Virgo nací y virgo sigo! [...] ¡Y no es menester que en un lugar inmundo como este vaya a perder una joya tan preciada!»</p>	<p>L. II, I, cap. 2-1, pp. 487-497 y 500-501; y cap. 2-2, pp. 503-522 Compresión</p>

somos tan amigas de la baila, que encierra dos bienes contra dos males», *Ibidem*, pp. 426-427. Y por otro lado, se acude a los *Preliminares* (etiqueta usada en la edición de David Mañero Lozano para agrupar los paratextos —Tabla de versos, Privilegio Real, Aprobación, Tasa, etc.—, entre ellos el que nos atañe: la *Introducción general para todos los tomos y libros, escrita de mano de Justina, intitulada*), para otorgarle al guion más enjundia: «Sólo un pelo de mi pluma ha hablado que soy pobre, pícara, tundida de cejas y de vergüenza, y que, de puro pobre, he de dar en comer tierra, para tener mejor merecido que la tierra me coma a mí, que si me rasco la cabeza, no me come el pelo, y según mi pluma lleva la corriente atrevida y disoluta, a poca más licencia, la tomará para ponerme de lodo, porque quien me ha dado seis nombres de *P*, conviene a saber: pícara, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada, ¿qué he de esperar, sino que, como la pluma tiene la *P* dentro de su casa y el alquiler pagado, me ponga algún otro nombre de *P* que me eche a puertas? *Sopla Justina la tinta para quitar el pelo de la pluma*. Mas, antes que nos pope, quiero soplarle, aunque me llamen soplona», *Ibidem*, pp. 222-223. Nótese que los insultos atribuidos a sus hermanos son fruto en la *Justina-Úbeda* del pelo adosado en la pluma con la que la pícara está escribiendo la novela.

⁶²⁶ Para una explicación detallada de los mecanismos utilizados en esta escena, véase las pp. 443-446.

⁶²⁷ Debido a la simplificación, en *Justina-TV* no quedaba claro cómo la cuadrilla de la Bigornia había conseguido raptar a Justina sin levantar sospecha alguna entre los romeros. Parecía deberse en principio a la confusión allí reinante de instrumentos, jaleos, cantos y bailes. Gracias a esto, y pese a sus gritos de socorro, los estudiantes se habían llevado entre risas y en volandas a la pícara. En *Justina-Úbeda*, se explica con más verosimilitud cuál es la treta que ingenian los raptadores para raptar a Justina: La Bigornia ladina / ordena una danza, máscara y canción, / con que coge a Justina / cantando en fabordón / su presa, su trofeo y su traición. / La máscara acababa / en robar la Boneta seis bergantes. / La Boneta cantaba: / “Soy palma de danzantes. / Ay, ay, que me llevan los estudiantes”. / Cogen en volandina / con este embuste a Justina descuidada; / la triste se amohína, / mas no aprovechó nada, / que fortuna, si sigue, da mazada. / Decía muy penosa: / “Ay, ay, que me llevan los estudiantes”. / Mas era ésta la glosa / de los mismos danzantes, / y así todos pensaron ser lo que antes», *Ibidem*, pp. 471-472.

<p>Improvizando una salida, Justina accede con la condición de llamar a los demás para que sean testigos de su casamiento. Al llegar, simulan unos esponsales y tras el teatro nupcial reparte algunos víveres, lanzándolos desde la carreta para que vayan preparando el festín del convite. De nuevo solos, Pero Grullo intenta de nuevo propasarse con Justina, pero esta se demora intencionadamente en desnudarse el vestido y desceñirse el prieto corsé. Él se impacienta, pero justo a tiempo aparecen los demás avisándoles de que el festín está ya preparado. Alrededor de la hoguera, beben, ríen, comen y bailan.</p> <p>Justina, repartiendo copas de vino, los anima: «¡Bebed, bebed, que el vino las penas espanta!» Pero Grullo, reacio al principio, acaba bebiendo incitado por Justina.</p> <p>Exceptuando a Justina, que tal fin ha planeado, todos terminan bastante ebrios: cantan agarrados; gritan; apenas se mantienen en pie, tropezándose y cayéndose. Finalmente, se introducen en la carreta y se marchan.</p> <p>(8) Plaza del pueblo de Montilla. Al grito de «¡Justicia! ¡Justicia!», Justina les entrega la carreta a unos corchetes, acusando de ladrones a los que, durmiendo la mona, dentro se encuentran. Antes de irse, Justina, con gesto del que feliz vence, mira la cara incrédula de Pero Grullo⁶²⁸.</p> <p>(9) Mesón de la familia de Justina. Alegre, Nicolasillo avisa a sus hermanos de la llegada de Justina, que al entrar deja sobre la mesa un petate cargado de valiosos artilugios. «¡Todo esto a costa de tu honra?», le preguntan. Justina responde que llega tan intacta como se fue y que todo aquello ha sido robado a un ladrón, por lo que pese a ello ha ganado cien años de perdón⁶²⁹.</p>	<p>L. II, I, cap. 2-3, pp. 525-527 Transformación</p> <p>L. II, I, cap. 2-3, pp. 532-537 Compresión</p>
--	---

⁶²⁸ La transformación que se produce en esta escena alivia bastante el fuerte carácter de la Justina literaria. En *Justina-TV*, no se justifica por qué los corchetes acuden a las voces de la pícara. En ningún momento se manifiesta que las mulas y la carreta de los truhanes habían sido robadas en la romería, buen motivo, según razona Justina, para que estos sean apresados: «Yo comencé a pensar cómo diría al entrar con ellos por medio de mi pueblo. Ofrecióseme si diría: “¡Guarda las zorras!”. O si diría: “¿Quién compra cueros?” O si diría: “¡Fuera, que entra la Bigornia y Pero Grullo!”. Mas, para espantarlos bien y vengarme mejor, me resolví en entrar dando voces y diciendo: “¡Aquí de la justicia, que estos bellacos robaron la mula y el carro en Arenillas!” (y era así verdad, como lo viste)», *Ibidem*, p. 526. Lo más significativo es que la justicia no escucha (o no quiere escuchar) los gritos de ayuda de Justina, hecho que ella aprovecha para maltratar a rebencazos a los que la habían raptado: «Jugaba de rebenque floridamente, porque para de lejos, me servía de lanza; para de cerca, de trompa de elefante; para en pie, de azote; y para asentado, de ceptro», hasta que quedaron «atemorizados» y «se fueron huyendo por entre los sembrados, que parecían puramente las zorras de Sansón con cuernos encendidos en las colas», *Ibidem*, p. 527. Nada de esto ocurre en el episodio de José María Gutiérrez, donde al grito de «¡Aquí la justicia!» aparecen los corchetes para apresar a los de la Bigornia, y Justina, sin más, se marcha con el gesto de satisfacción del que consigue torcer el viento a su favor. La inocencia de su compostura y la sonrisa erótica de Ana Obregón se distancia así del regodeo sádico de Justina: «¡Qué confusión para ellos y qué gusto para mí!», *Ibidem*, p. 528.

⁶²⁹ Las dudas sobre la virginidad de Justina son proferidas por sus hermanos y no por las habladoras de los aldeanos de Mansilla. Este cambio, en apariencia insignificante, es muy inteligente. Pues la adaptación profundiza así en la mezquindad de estos dos personajes y evita introducir una masa innominada que le hubiese restado espacio a los cimientos de la trama. Hay que tener en cuenta que los hermanos varones de Justina serán después esenciales para el desarrollo último de la historia, tanto de la *Justina-Úbeda* como sobre todo de la *Justina-TV*.

<p>(10) Aposento de Justina. Guarda algunos objetos de valor. En la cama, Justina se queda pensativa.</p>	<p>Ø</p>
<p>(11) Taberna. Alrededor de los restos de una comilona, los mismos estudiantes, otra vez borrachos, comentan el engaño de Justina. Le echan la culpa a Pero Grullo y los despojan simbólicamente, entre risas y ritos con cánticos en latín, de su hábito de obispo. Propinando un seco manotazo sobre la mesa, Pero Grullo demanda la atención de los presentes, jurando que hará justicia y que se vengará de Justina⁶³⁰.</p>	<p>L. II, I, cap. 2-3, pp. 528-531 Transformación</p>
<p>(12) Aposento de Justina. Ante el espejo, Justina termina de arreglarse. Luce un hermoso vestido blanco campestre. Puerta del mesón. Es la segunda partida de Justina, esta vez con la criada Bárbara. Justina le cuenta a Nicolasillo que se marcha para ganar el suficiente dinero con el que reflotar el negocio familiar. «No creo que nuestros hermanos merezcan tanto sacrificio», le dice Nicolasillo. Justina le responde que si no es por ellos, al menos está él, sus hermanas y la voluntad de su madre. Se marchan⁶³¹.</p>	<p>L. II, I, cap. 2-3, pp. 535; L. II, II, cap. 1-1, pp. 541-542, 543 y 553</p>
<p>(13) Catedral de León. Justina y Bárbara franquean en burro el lateral de la catedral⁶³².</p>	<p>L. II, II, cap. 1-3 y cap. 2-1 Compresión</p>
<p>(14) Posada. Los dueños las reciben con cordialidad.</p>	<p>Ø</p>
<p>(15) Aposento de Justina y Bárbara. Vestidas lujosamente, se cuentan una a la otra sus planes. Bárbara va a visitar a un capellán. Justina le enseña un medallón de plata y rubíes, y otro, que aunque se le parece, se trata de una burda imitación. Se despiden.</p>	<p>L. II, II, cap. 2-2, pp. 604-605</p>
<p>(16) Posada. Llega un ermitaño —el estudiante que juró vengarse de Justina— pidiendo limosna para los enfermos de san Lázaro. La mesonera le ofrece vino y pan.</p>	<p>Ø</p>

⁶³⁰ En *Justina-Úbeda*, Pero Grullo, que a partir de aquí desaparece como personaje, cae en desgracia ante su comitiva de rufianes, que le echan en cara el mal fin que tuvo el rapto de Justina; entre todos, deciden deponerlo como cabecilla mofándose de su torpeza: «Henchíanlo de necio, cobarde y pusilánime, y fue tal y tan pública la vaya que, corrido de los mates que le daban y motes que le ponían, se fue de aquella tierra. Yo no dudo sino que no paró hasta Ginebra, y aun, según le pusieron hecho un negro, se debió de ir a Mandinga, o a Zape, donde envían a los gatos, aunque lo natural era que se fuera él a la isla de las monas y yo a la de los papagayos. ¡La bellaca que le saliera al encuentro a este toro agarrochado!», *Ibidem*, pp. 531-532.

⁶³¹ El sentimentalismo que rezuma la escena, sobre todo al despedirse de su hermano pequeño Nicolasillo, está ausente en el texto de *Úbeda*.

⁶³² La entrada de Justina en León, una suerte de guía turística de la ciudad, es comprimida en unos pocos segundos en *Justina-TV* con un acertado paseo en burra alrededor de la catedral de León. Muy elocuente de cómo se desarrollan los dos capítulos narrados por Justina, burlones y quejosos, simpáticos, siempre sacándoles tres pies al gato a los leoneses y sus costumbres, a sus monumentos y calles, es el «Aprovechamiento» de *Úbeda*: «La persona que una vez pierde el respecto a Dios mira con desprecio las cosas santas y no santas, las honrosas y las que no lo son tanto; y de aquí es que aun de las piedras, calles y edificios y paredes murmura y fisga», *Ibidem*, p. 583.

<p>Ya dentro, el ermitaño le pregunta por Justina. La mesonera le responde que tampoco con ella recibirá caridad para los enfermos de san Lázaro.</p> <p>Justina ve a Pero Grullo y, decidida, se tapa la cara con un velo azul y corre a pedirle confesión. Le cuenta que le han robado todo lo que llevaba, las joyas y el dinero, y que el corregidor de León está dispuesto a devolvérselo con una condición: sexo. El falso ermitaño, que no ha reconocido a su enemiga, accede a ayudarla, dándole su bolsa de monedas, motivado sobre todo por la información de que el corregidor se ha retrasado porque anda, según ella, tras «Pero Grullo, un falso obispo que se escapó de la cárcel». Pero Grullo se marcha. Justina cuenta feliz los frutos de su nueva trapisonda⁶³³.</p>	<p>L. II, II, cap. 2-3, pp. 624, 628-636</p> <p>Traslación de personaje</p>
<p>(17) Aposento de Justina y Bárbara. Noche. «¡Y seis escudos del obispo de la bigornia, que no me reconoció!», exclama festiva. Bárbara le dice que en León ya poco o nada pueden sangrar. «Mañana pagamos a la mesonera y nos marchamos», agrega Bárbara. Justina le dice que también se ahorrarán eso y que mañana se le ocurrirá algo para irse sin pagar.</p>	<p>Ø</p>
<p>(18) Posada. Llega el rapabarbas de Araujo con un burro cargado de alforjas. Al verlo, Justina baja a recibirlo. Ha venido a León a comprar miel para el cutis y «gatos, ratones y otros animales para que se animen los maridos».</p> <p>Justina se declara a Araujo y le pide que se ofrezca a quitarle su virginidad. Araujo, cegado por tal idea, se apresura a encerrar el burro en el establo, esperando que Justina hable con la mesonera para que le preparen el aposento.</p> <p>Justina calcula la cuenta de sus gastos con la mesonera, sumándole nuevos víveres que Bárbara va introduciendo en las alforjas y una buena propina. Ya listo el total, le dice a la mesonera que su primo Araujo saldrá la cuenta, pero antes subirá a descansar pues ha llegado cansado del ajetreo de su largo viaje.</p> <p>Justina le dice a Araujo que el aposento ya está arreglado y que suba rápido. Además, le pide a Araujo el dinero con el que iba a hacer sus compras, porque, mientras él se prepara, ella aprovechará para realizarlas.</p> <p>Bárbara y Justina se marchan rápidamente.</p>	<p>L. II, III, cap. 1-2, p. 754 y L. II, III, cap. 2-1, p. 760</p> <p>Transformación</p> <p>Ø</p> <p>L. II, II, cap. 4, pp. 717-724</p> <p>Transformación</p>
<p>(19) Aposento. «¡Justinica, ya era hora!», exclama Araujo, en pijama, cuando pegan a la puerta. Aparece, para sorpresa de Araujo, la mesonera, que, enfadada, queda con los brazos en jarra.</p> <p>Establo. La mesonera y su marido lanzan a Araujo al suelo, yendo a parar su cara en las heces de los equinos. «¡Y cuando acabes con la cuadra, te esperan las letrinas!», le</p>	<p>L. II, II, cap. 4, pp. 717-724</p> <p>Transformación</p>

⁶³³ Efectivamente, el Pero Grullo catódico absorbe a este «ermitaño ladrón, / llamado Martín Pavón», que fue «a dar una pavonada / en la ciudad de León, / y posó en el mesón / en que estaba aposentada / Justina, / gran zahorí y adivina / de gente desta bolina», *Ibidem*, p. 623.

<p>grita el marido tras hundirle con el pie la cara en los desechos⁶³⁴.</p>	
<p>(20) Mesón de la familia de Justina. Noche. Llega aporreando la puerta Pero Grullo disfrazado de capitán, vestido de limpio y con un parche en el ojo. Le dan hospedaje. Tras apreciar los lujosos candelabros que adornan el mesón, pregunta por Justina. Una de las hermanas le responde que no se encuentra allí.</p>	<p>Ø</p>
<p>(21) Puerta del mesón. Día. Nicolasillo ve llegar a Justina y corre a abrazarse a ella. Aposento de Justina. Los dos hermanos mayores, los sátrapas, aparecen en el momento que Justina está en ropa interior, amonestándola por el tiempo que ha pasado fuera y reclamándole sus ganancias. «¡Nada más! [...] ¡Esto es una miseria para el mesón; una ruina!», le dicen. Dan a entender además que su honra ha sido perdida. Pero Justina les afirma que sigue allí, «donde me la puso mi madre». Se mete en la tina a bañarse. Los hermanos le anuncian que han decidido vender el mesón y con el dinero irse a Italia, pues cuentan con el beneplácito del corregidor que les ha asegurado ser los dueños del mismo. Justina se opone y les dice que no podrán venderlo sin su consentimiento ni el de sus otros hermanos. Ambos se marchan a ver aquello que ha traído Justina en las alforjas⁶³⁵.</p>	<p>L. III, cap. 1, pp. 839-840, 842-843 y 846 Transformación</p>
<p>(22) Justina pilla al falso capitán rebuscando en el baúl. «¡Si es el mismísimo patriarca de Jerusalén!», exclama Justina agarrando una escoba. Lo golpea gritando su nombre para que todos sepan de quién se trata en realidad. Pero Grullo huye. «¡Mamarracho; este no escarmentará nunca!», exclama Justina entre risas⁶³⁶.</p>	<p>Ø</p>

⁶³⁴ Estas dos escenas, la 18 y la 19, merecían una explicación más detallada; véase el cuerpo argumentativo dedicado a este capítulo.

⁶³⁵ En esa concreción de caracteres que se viene produciendo, se desestima que las hermanas y Nicolasillo estén conchabados con los dos hermanos varones. En *Justina-TV*, la relación sentimental y la responsabilidad paternal con sus filiales más desprotegidos es una constante. Justina es la que lucha por sostener a pie el mesón y la que vela por la seguridad económica de su familia, una seguridad resquebrajada por la avaricia y la holgazanería de sus hermanos, un par de sanguijuelas dispuestos siempre a arrebatarle los frutos de sus itinerancias picarescas y a denigrarla. En *Justina-Úbeda*, en cambio, no solo los despóticos hermanos son los que se aprovechan de Justina: «contra mí asestaron sus tiros los que más obligación me tenían, hermanos y hermanas, unos por codicia y todos por envidia»; «Mis hermanas me ayudaban poco; antes, creo ellas descomponían la paz y armaban las pendencias; y, sabido el porqué, no era otro sino que me olían dama y orgullosa de condición y no podían llevar mis cosas. Maleaban con los de fuera mi crédito y con los de dentro mellaban mi honra. La tijerada me daban que me toreaban la ropa y ainda. Decían de mí que era una arpía, que había yo sola gastado a mis padres más que todas», *Ibidem*, pp. 839 y 843.

⁶³⁶ Hemos dudado en esta escena entre dos mecanismos de adaptación: añadido o transformación. Finalmente hemos adoptado el primero. No obstante, podría haberse argumentado una posible transformación del siguiente fragmento: «Aguarda, amigo interrogatorio; verás que tomé gentil carrera para el salto, y sábeta que para esto veinte días antes hice un ruido hechizo, y fue que descerraje unas arcas en que me tenían encerradas unas joyas mías, las cuales saqué con otras niñerías comuneras que valían buen dinero. [...] Mas, porque el disimulo del descerrajar no era bastante a encubrirme, antes, en caso que me partiese, me hacía mucho más sospechosa, hice otra cosa que me aseguró, y fue que a cierto galán floreado, a quien yo daba alguna audiencia a la buena fin, le dije que me importaba que a las cuatro

<p>(23) Despacho del juez de Guevara. Lujosamente vestida, Justina le cuenta al juez que ha sido desheredada y obligada a pagar las costas del escribano. El juez apoya que así haya sido por su «mala fama de burlona y pícara». Justina, rebelándose, manifiesta su incompreensión: «¡Para mí justicia inflexible y para los golfos de mis hermanos, misericordia!». El juez termina echándola por «deslenguada». Y Justina, yéndose, lo llama ladrón y lo amenaza con ir al almirante para que se haga justicia.</p>	<p>L. III, cap. 1, pp. 846-847</p>
<p>(24) Mesón de la familia de Justina. Reunidos en la mesa con los demás hermanos, los dos sátrapas dejan clara su intención de quedarse, ya por las malas, con todo, y marcharse luego a Italia: «Lo que hay en el mesón es de los mesoneros y los mesoneros somos nosotros [dos]. De manera que se venderá todo y nos repartiremos el dinero».</p>	<p>Ø</p>
<p>(25) Despacho del procurador de Rioseco. Movidado por la mala fama que tiene de Justina, el procurador le ofrece zanjar su problema «con la mayor brevedad posible» con la condición de que acceda a acostarse con él. «¡No os hagáis la estrecha, Justina! [...] ¡Aquí o jugamos todos o se rompe la baraja!», le dice a Justina, que trata de quitárselo de encima. «¡Esta es la idea que tenéis de justicia!», le espeta Justina. Sorprendido por el recato de la pícara, el procurador solo acierta a decir que todo había sido una broma y que fue su «fama lo que me confundió». «¡Caramba con Justina! ¡Va a resultar que lo que parecía lo es, honesta!», exclama el procurador. Justina se marcha enfadada, amenazándolo con informar de lo ocurrido al almirante. A pesar del patinazo, el procurador decide resolver el caso a favor de Justina: «Por una vez y, sin que sirva de precedente, la justicia en Rioseco será justa. <i>Lexi lex dura lex sed lex. ¡Tú ganas, Justina!</i>»⁶³⁷</p>	<p>L. III, cap. 1, pp. 847 y cap. 2, pp. 855-856 Condensación</p>

de la mañana pasase por mi calle y por junto a mi puerta corriendo y fuese por cierta vereda; y que si fuesen tras él, hurtase el cuerpo a quien le siguiese, y al revolver de un cantón, quitase una media nariz postiza, y que si le diesen grita y le dijese «¡al ladrón!», él también a bulto lo dijese para disimularse, y que lo más presto que pudiese pusiese los pies en polvorosa. No le dije más, y él lo hizo sin discrepar, que como el amor es ciego, a cierra ojos obedece. Aguardé al punto concertado y, poco antes que pasase, arrojé desde la ventana dos piezas de plata, una taza y un copón, y comencé a dar voces: —¡Al ladrón, al ladrón, que nos lleva robada la hacienda! Levántanse despavoridos y en camisa los de mi casa y los vecinos, corren tras él y, no le pudiendo dar alcance más que si fuera hombre de sombra o sombra de hombre, se tornaron, no con poca risa de la gente que los vio ir y venir desnudos. Yo les dije al venir: —Levantad esas dos piezas de plata que se le cayeron al bellaco. Y con esto hízose más que creíble que aquel ladrón había entrado y descerrajado las arcas. El mozo no pudo ser descubierto, porque, demás de que corría con la ligereza de un pensamiento, se puso la media nariz de máscara que yo le di y, al revolver de una calle, se la quitó y tornó atrás, y comenzó con los otros a apellidar el ladrón, con lo cual fue imposible dar en él como ni en mí», *Ibidem*, pp. 849-850. En el caso de que se acepte este fragmento como germen de esta escena, habría que sumarle un nuevo personaje al Pero Grullo televisivo. En él quedaría trasladado, pues, el «galán floreado».

⁶³⁷ El periplo de la pícara con la Justicia, en *Justina-Úbeda*, no termina así de fácil, con esta disposición favorable del procurador. Tras haberse negado a aceptar la proposición indecente de este, tiene que atajar Justina el proceso de su pleito por otro camino: el soborno. En este sentido, a colación viene el refrán empleado en el texto: «trae la bolsa abierta y entrásete ha en ella la sentencia». En

<p>(26) Mesón de la familia de Justina. Un mensajero trae la sentencia firmada por el almirante y el procurador. Justina la lee y, dichosa, les dice a los sátrapas de sus hermanos que ha ganado el pleito, que la herencia del mesón es para ella⁶³⁸.</p>	<p>L. III, cap. 6, p. 899 Traslación espacial</p>
<p>(27) Puesto del barbero. Araujo le está terminando de colocar a Pero Grullo unas barbas postizas cuando aparece Justina. Este se hace pasar por marqués y conde. Justina lo invita a pasar la noche en su mesón.</p>	<p>Ø</p>
<p>(28) Mesón de Justina. Pero Grullo termina de cenar; es agasajado y tratado con suma cortesía. Justina lo acompaña a su aposento. Allí, Pero Grullo le cuenta que sufre de penas de amor a causa de una rica doncella vallisoletana, que lo dejó por un médico al que visitó para curarse una tos. «¿Creéis en el amor?», le pregunta Pero Grullo. «Pícaros y gente sin escrúpulos están haciendo que cada vez crea menos», le responde Justina. Pero Grullo le declara su amor, le pide que se quede y acaban besándose. Le dice que mañana se casará con ella. Juntos apagan de un soplo la vela que ilumina el aposento.</p>	<p>Ø</p>
<p>(29) A la mañana, abriendo las cortinas para que entre el sol, Justina desvela a media voz el que había sido su plan: «Y ahora, obispo de la bigornia, verás la escena que te he preparado». Levanta a Pero Grullo entre gritos, fingiéndose enfadada. «¡Mamarracho, cómo he picado! ¿Y ahora qué voy a hacer?». «¡Casarnos, que es lo natural! [...] ¡Somos la pareja ideal!», exclama feliz Pero Grullo. Justina acepta y, rompiendo la cuarta pared, en complicidad con el espectador, cierra el episodio diciendo que ese era el único final posible, el de la pícaro Justina⁶³⁹.</p>	<p>Ø</p>

Rioseco, antes de volver a su Mansilla natal, protagonizará una serie de engaños, como el de las hilanderas timadas o la atribuida herencia de la muerta vieja, que tienen como única función acelerar el buen fin de su demanda.

⁶³⁸ Cobra mayor contraste y efectividad el haber trasladado la noticia de la resolución del pleito al mesón, ante la incredulidad de sus hermanos. En *Justina-Úbeda*, la pícaro deja todo el proceso resuelto en Rioseco.

⁶³⁹ La diferencia es notoria. Aquí se casa por amor; en la novela por pragmatismo, como hemos argumentado anteriormente. Hemos optado por señalar estas dos últimas escenas como añadidos, pues con el texto poco coincide. En el caso de que se considere una transformación, a lo que también entonces habría que sumar una comprensión, el material utilizado sería L. IV, caps. 1-5, pp. 907-971.

7. LA LOZANA ANDALUZA. DEL RETRATO AL PUDORIS CAUSA

Todos hablaban y se reían y lloraban como niños. Solo se tranquilizaban si les daban consignas políticas con churros. Luego todos se iban a ver en la televisión las tetas de las holgazanas.

Vida de maqueto, Chumy Chúmez

LOZANA.- Pues, ¿quién se harta que no deje un rincón para lo que viniere?

La Lozana andaluza, Francisco Delicado

Más que cualquier otra, la penúltima emisión de *Las pícaras* podría haber optado por un apabullante erotismo, una mascarada sexual sin más límites que los dictados para la televisión pública por la barrera infranqueable del cine X. Por su descaro prostibulario, por su lenguaje sin medias tintas o por el detalle *cuasi* pornográfico con que se describen las relaciones sexuales (si es que tal es posible en la literatura)⁶⁴⁰, la *Lozana-Delicado* ofrecía el material más adecuado, o al menos el que más podría afiliarse a las pretensiones destapistas del serial, para edificar un episodio que, sin temor a sonrojarse, llevase al paroxismo su lúbrica picardía. Cualquier fotograma, cualquier escena, por muy pretendidamente carnal que fuese al exhibirse, solo sería una manifestación mínima del potencial erótico de la novela.

⁶⁴⁰ «Esa inocencia primigenia del acto sexual (*l'âme foutative* de la que hablaba Apollinaire) separa el libro tanto de un tipo de literatura programáticamente pornográfica, de la que abundaban el Renacimiento italiano y español, como de una permisividad con fines didáctico-morales, cuales los de la misma *Celestina*. Y eso a pesar del escándalo que suscitó en los primeros lectores modernos o de los intentos de leer, debajo de su ligereza, una invitación al orden o un *memento mori*. El cuerpo en *La Lozana* no participa de la pornografía porque no es un cuerpo fragmentado, variamente penetrado, anatomizado y descrito, sino que es metonimia de una persona, considerada en su integridad, en su *unicum*, finalmente en su dignidad», C. Perugini, «Introducción» a F. Delicado, *La Lozana andaluza*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, p. XLII.

En principio, y con este maremágnun, la elección de Chumy Chúmez, a quien se encargó adaptar el guion y dirigir el episodio, era una de las más acertadas. Oveja negra de gremio mercantil, profesión que abandonaría por suerte para la historia del humor español, Chúmez fue un genio en su oficio de viñetista, a la altura de otros grandes como Mingote, Máximo, Perich, El Roto, Forges o Peridis. Su «elegancia maltratada y caediza de los grandes perdedores»⁶⁴¹, su baile irónico de firmas antes de aceptar a regañadientes su apodo definitivo —don Claudio, Equisyzeta, Genovevo de la O, José María Castudo, Chumy Chujov, etc.—, su «propensión a representar lo excéntrico y lo escandaloso», su «carácter errante e inclasificable situado en el umbral mismo de lo decible», su continuo «forcejeo con la censura», su «sistemática incorrección política», o su cinismo clásico con «ecos de Luciano, Marcial, Séneca o Catulo»⁶⁴², hacían pensar en una adaptación que se codearía de tú a tú con el texto de Delicado. Esto no sucedió, sin embargo. Todo quedó en un remedo erótico naíf, apocado, con soluciones academicistas, notables en su ejecución y planteamiento, inteligentes, pero de contenidos edulcorados e ingenuos frente al poso amargo y realista de su fuente. Ya previamente al rodaje de la *Lozana-TV*, su carnet vip de dibujante, su papel de *avant-garde* en señeras revistas como *La Codorniz* o *Hermano Lobo*, no había sido sinónimo de destreza y calidad tras las cámaras. Sus incursiones cinematográficas en la Transición fueron más bien el resultado arribista (o de necesidad vital) de alimentar una industria que necesitaba cubrir la demanda audiovisual surgida con el destape. Como guionista, colaboró con F. Fernán-Gómez en *Yo la vi primero* (1974), y con M. Summers en *Ángeles gordos* (1980); y como director, rodó «dos fallidas comedias

⁶⁴¹ F. Umbral, «Chumy Chúmez», *El Mundo* (13/12/2001) [Recurso en Red: <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/04/11/cultura/1050042946.html>].

⁶⁴² J. A. Llera, «De la palabra a la imagen: el chiste gráfico de Chumy Chúmez», *Tebeosfera*, 2 (13/12/2008) [Recurso en Red: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/de_la_palabra_a_la_imagen:_el_chiste_grafico_de_chumy_chumez.html].

eróticas», *Dios bendiga cada rincón de esta casa* (1977) y *Pero ¿no vas a cambiar nunca, Margarita* (1978), las cuales no acabaron de funcionar en la taquilla, condenándolo a la desaparición «del espectro cinematográfico, para volver a dedicarse a su más conocida actividad humorística. [...] Fue un director maldito»⁶⁴³.

Chúmez le expurga a la *Lozana-Delicado* todo su atrevimiento y frescura, su rica y moderna complejidad narrativa y su realidad desacralizada. Llama, pues, la atención el quiasmo, porque si Regueiro en *La viuda-TV* había deformado, estropeándola, la comedia de Lope, transformándola en un empacho del peor erotismo, Chúmez, que contaba con un texto atrayentemente maldito, olvidado, tachado hasta no hace mucho por su explicitud de inmundo, feo, pornográfico, inmoral e incluso peligroso⁶⁴⁴, había rodado en cambio uno de los episodios más *light* de *Las pícaras*. Dos directores malditos: el uno siendo él mismo, irreverente, provocador, iconoclasta; el otro siendo ajeno a su trayectoria de dibujante, saliendo del paso sin la pretensión de levantar mucho ruido.

No queremos dar a entender que Chúmez solo hubiese adaptado idóneamente a Delicado si hubiese recreado, sin rehuirlos, los explícitos detalles sexuales del Retrato,

⁶⁴³ A. M. Torres, *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerca y Fierro, 2004, pp. 94-95.

⁶⁴⁴ Fue M. Menéndez Pidal el que proyectó una imagen negativa del texto de Delicado que sentaría las bases de su posterior destierro filológico: «digamos algo de la *Lozana Andaluza*, sin entrar, por supuesto, en su análisis, que no es tarea para ningún crítico decente. La *Lozana*, en la mayor parte de sus capítulos, es un libro inmundo y feo, aunque menos peligroso que otros, por lo mismo que el vicio se presenta allí sin disfraz que le haga parecer amable. Es un caso fulminante de naturalismo fotográfico, con todas las consecuencias inherentes a este modo de representación elemental y grosero, en que la realidad se exhibe sin ningún género de selección artística y hasta sin plan de composición ni enlace orgánico. [...] Una sola seducción y tercería de [Celestina] significa más que todas las acciones indignas y vituperables que cometa la *Lozana* y todos los disparates que pronuncia su cínica lengua. [...] Su conciencia moral está atrofiada por la vileza de su oficio, pero su índole nativa no parece tan abominable como sus costumbres. [...] Francisco Delicado, lo mismo que Pedro Aretino, con quien algunos le han comparado, pertenece al Renacimiento, no por su cultura, sino por sus vicios. [...] La lengua de la *Lozana* es tan singular como su argumento y estilo. Aunque ridículamente haya sido calificada en nuestros días de “joya de la literatura española” y su autor del “mejor hablante de su tiempo”, no hay libro del siglo XVI cuya prosa sea más impura ni más llena de solecismos y barbarismos. [...] Quizá nos hemos detenido más de lo justo en dar razón de este libro, por lo mismo que su lectura no puede recomendarse a nadie», M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, t. III, pp. 54-65. Es también muy significativa de la apreciación que se tenía de la *Lozana-Delicado* la anécdota de J. Goytisolo en los años setenta. Tras impartir un seminario en la New York University en el que incluía, entre otros (*El Corbacho* y *La Celestina*), esta novela, un compatriota suyo se quejó formalmente de que se enseñase a los alumnos un texto inmoral. Véase la nota 106.

minando sus escenas con similar osadía fotográfica, con cuya autenticidad algunos escritores se atreverían, no solo en el siglo XVI, como hiciera Aretino en sus *Sonetti lussuriosi*, sino inclusive siglos después. Ciertamente, los códigos en la televisión, por muy combatientes y descocados que se mostrasen en los ochenta, también en el cinematógrafo, impiden abordar la fricción pública directamente, sin caer por ello en la pornografía, aunque sea difícil delimitar a veces de qué hablamos como tal⁶⁴⁵. Estableciendo una comparación con aquella otra traslación de la novela dialogada, la cinematográfica *Lozana-Escrivá* (1976), en el caso hipotético de que pudiésemos incluirla en el porno blando o *softcore*, como a veces se ha hecho, se observa el acentuado recato con el que se opera en el episodio que analizamos. Años después, siete para ser exactos, ya con la Transición finiquitada, Chúmez no supera en aderezos picantes a su precedente, ni siquiera lo iguala. La lógica, por el tono de *Las pícaras*, por la trayectoria *in crescendo* del sexo en las pantallas, hubiera sido aumentar el atrevimiento, lucirlo más impúdico, más resuelto, más vivaracho. Pero no: nada de esto cala en una adaptación más bien magra en contenidos eróticos. Y no es que la sombra de Escrivá fuese tampoco el *sumun* de lo sicalíptico. Castell Molina ha rebajado, situándolo en su justo lugar, el impacto que tuvo esta cinta en la época. Pues, pese al revuelo que levantaron escenas alucinógenas como aquella en la que Maria Rosaria Omaggio se enjabonaba como una modelo de *Playboy* en el patio de una lavandería,

⁶⁴⁵ En un reciente artículo dedicado a la adaptación de *Las edades de Lulú* (1990) de Almudena Grandes, R. Malpartida ha explicado esta fina línea que separa las esferas de lo erótico y lo pornográfico, el *softcore* y el *hardcore*: «Seguramente la razón primordial reside en que el modo de determinar la frontera entre lo erótico y lo pornográfico es muy diferente en literatura y cine. Esta novela erótica, de mostrarse explícitamente su contenido en una película, debería devenir en cine porno casi siempre, de modo que u operan autocensuras continuas, o al filme no se le permitiría el ingreso en el circuito de exhibición estándar. [...] En el cine, sometido a una mayor complejidad industrial que la literatura, no solo en su vertiente de distribución y exhibición, sino en la propia génesis compositiva (simple página en blanco y labor eminentemente solitaria en literatura; mecanismos tecnológicos y tarea de equipo en cine), el ejercicio de contención es necesario para que pueda ser mostrado a otros. [...] En consecuencia, las diferencias entre este cine erótico, frente al pornográfico, en su doble nivel de *softcore* y de *hardcore*, serían solo de grado en la mostración y realización de la sexualidad, de manera que se trataría, en última instancia, de una distinción cuantitativa (número de desnudos, partes del cuerpo que se muestran y explicitud de actos sexuales) y no cualitativa», R. Malpartida Tirado, «El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna», *Analecta Malacitana*, 32 (2012), pp. 176 y 179.

escena que ha pasado a formar parte de la córnea de los cinéfilos, de la historia del cine español, en el fondo y en su forma, Escrivá no se atrevió tampoco a trasplantar la voluptuosidad del texto áureo, porque, paradójicamente, aquella sociedad española no estaba «aún preparada para el descarnado realismo de una novela que, aún hoy, sorprende por su espontaneidad y frescura»⁶⁴⁶. En la triada de autores: Delicado, Escrivá y Chumez, «el primero retrata lo que ve, el segundo maquilla lo que lee»⁶⁴⁷, y el tercero, adapta con comedimiento tanto lo que revisiona, como lo que lee. Dicho de otro modo, el viñetista parece alejarse de Delicado, de Escrivá y de algunos colegas suyos en *Las pícaras*.

En la *Lozana-TV*, solo quedan retazos: algunas elipsis, algunas coqueterías de secretaria libidinosa o una metáfora visual. Cuenta con pocas licencias pretendidamente subidas de tono, enraizadas estas en la estética del primer destape. Nos referiremos a aquella elipsis significadora de la exuberancia en el folgar de la Lozana y Rampín, esa noche de hipopótamos que es el Mamotreto XIV, cuya solución pasa por una condensación que borra el acto en sí y su malabarismo verbal, dejando las migajas de unos preliminares donde la Lozana negocia, como muchachita pudorosa, ceder o no ceder, y donde luego escuchamos por pocos segundos los chirridos del somier —ruidos que la tía de Rampín disfruta tras la puerta como otra vieja Celestina—, y las migajas en el lecho, en el campo de batalla a la mañana del otro día, en la que Rampín es incapaz de sostenerse en pie, literalmente destrozado, sin fuerzas tras su semental ajetreo apaciguando el furor uterino de la cordobesa.

⁶⁴⁶ I. Castells Molina, «La versión cinematográfica...», *op. cit.*, p. 104.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 94.

La metáfora visual es simpática, pero también descorazonadora: aparece solamente una en la totalidad de un metraje rodado por un artista curtido en infinidad de viñetas⁶⁴⁸. ¿Dónde ha ido a parar la inagotable creatividad de este genial dibujante? ¿Por qué Chúmez, un ser dotado especialmente para los *gags* visuales, es incapaz de elaborar algo más que una sencilla metáfora? Es esta una asociación entre una bolsita-monedero y el pene⁶⁴⁹. En la escena 31, el personaje interpretado por Miguel Rellán, un hidalgo baboso y algo cicatero, que está a punto de cumplir uno de sus deseos, retozarse con la cortesana Clarina, se topa con una realidad mucho más materialista de lo que su libido esperaba:

CLARINA (*Rechazando con dulzura al pegajoso caballero.*): ¡Tened calma, por favor!
¡Tenemos mucho tiempo! Antes tenéis que pagarme cincuenta ducados.

CABALLERO: ¿Cincuenta ducados? ¿Tanto cobráis?

CLARINA: Nunca cobro.

CABALLERO: ¿Y por qué me cobráis a mí?

CLARINA (*Con un tono cargado de falso romanticismo.*): No es por lo que vamos a hacer, sino por lo que voy a sufrir cuando estéis ausentes de mis brazos.

(El caballero, dándole la espalda a Clarina, saca de sus calzones una bolsita de tela, dejándola caer como un pene flácido. La música acompaña la escena con un tonos descendientes, como queriendo dar a entender un agotamiento repentino en el brío sexual.) (fots. 143-144)

CABALLERO: Sólo tengo cuarenta.

⁶⁴⁸ Y es que, como señala J. A. Llera, verdad que reluce a poco que busquemos algunas viñetas de Chúmez en la red, «algunos de sus trabajos se construyen exclusivamente con imágenes, sin ningún tipo de texto adjunto, y proponen auténticas metáforas visuales», «De la palabra a la imagen...», *op. cit.*, s. p.

⁶⁴⁹ ¿Se ha basado Chúmez en esta digresión del Autor?: «Y quiero atar bien la bolsa antes que suba, que tiene mala boca y siempre mira allí. Creo que sus ojos se hicieron de bolsa ajena, aunque yo siempre oí decir que los ojos de las mujeres se hicieron de la bragueta del hombre, porque siempre miran allí, y esta a la bolsa, de manera que para con ella no basta un ñudo en la bolsa y dos gordos en la boca, porque huele los dineros donde están», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.* p. 242.

CLARINA: Entonces id a vuestra casa y volved con lo que falta.

CABALLERO (*Tras rebuscar nuevamente en su bolsita.*): ¡Oh, mira que suerte! ¡Aquí han aparecido otros diez ducados! ¡Tomadlos!



fot. 143

fot. 144

De un plumazo también se borra otra de las peculiares riquezas de la *Lozana-Delicado*:

Su sistema lingüístico y semántico perfectamente construido, donde, desde el principio hasta el final, *tout se tient* en la coherencia de un sentido erótico que es la cifra de la entera obra, ahora de forma manifiesta, ahora oculta o disimulada, y en todo caso caracterizador de un léxico sexual capaz de fagocitar todos los otros, de extender su dominio a cualquier ámbito semántico, material o intelectual, doméstico o exótico, de cultura alta o baja, sin que a ningún concepto o elemento le sea concedido refugiarse en el espacio de la interdicción o del tabú⁶⁵⁰.

Casi nada queda en la adaptación de este original universo semántico, denso en todos sus niveles, reacio a veces al entendimiento, enigmático, ambiguo, polisémico, y otras

⁶⁵⁰ C. Perugini, «Introducción», *op. cit.*, p. LVII.

abiertamente obsceno⁶⁵¹; como tampoco nada queda de esa rica polifonía de voces diastráticas, diafásicas, diatópicas o multilingüísticas. Hasta cierto punto, es natural que todo este ingente material se neutralizase, puesto que un guion televisivo, en su lógica procedimental, busca casi siempre construirse lo más diáfano posible, sustentándose en una medianía léxica y sintáctica alejada de retóricas literarias o epocales. El norte de la televisión es el espectro de su audiencia. Creemos, sin embargo, que el océano textual delicadiano hubiese ofrecido al guion muchas más herramientas que las agotadas en su trasvase, sin que por ello Chúmez hubiese oscurecido manieristamente su adaptación o hubiese tenido que sacrificar esa contenida elegancia de sus soluciones técnicas con términos pocos decorosos por su malsonante expresividad. Guiños a los televidentes, si no dirigidos a todos, sí al menos a los más leídos, a los más familiarizados con la picaresca o la literatura erótica, como aquellos empleados inteligentemente en la adaptación de *El pícaro* de Fernán-Gómez, hubiesen enriquecido sobremanera la *Lozana-TV* con un colorido más apetecible, más salpimentado, pues a poco que se lea el Retrato, se descubre un manual de dobles —y hasta triples— sentidos, de sicalípticas metáforas, sinécdoques, disociaciones, juegos fónicos, eufemismos, etc⁶⁵².

Como reza uno de los latinajos de la novela, a Chúmez *epistola enim non erubescit*. Es decir, a este Diógenes con *txapela* no se le había ruborizado el papel al trazar muchas de sus ilustraciones por concupiscentes que estas fuesen, de igual modo, demostró lucir

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. LIX.

⁶⁵² Léase como somero ejemplo esta jugosa lista terminológica asociada al monte de Venus: cerro (p. 87), alfiletero, dedal (p. 99), concho, asado (p. 103), Badajoz (p. 124), bezmellerica (p. 137), floresta (p. 138), calabaza (p. 142), casa (p. 152), horno (p. 153), manos (p. 158), jaula (p. 168), coso (p. 174), pantano (p. 276), fosa, manantío, arroyo (p. 289); o al miembro viril: aguja, alfiler (p. 99), Raveñano (p. 100), huesos de tocino (p. 108), asno (p. 112), Perico el bravo (p. 128), pan (p. 131), rábanos (p. 135), dinguilindón (p. 138), hurón (p. 138), lanza (p. 139), garrocha (p. 139), pie (p. 142), escoba, manderecha (p. 152), ave (p. 168), garrocho (p. 174), complisión (p. 181), caramillo (p. 294), llave (p. 296), caballo (p. 267), etc, F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*

cierta vena poética a la hora de sostener dobles sentidos eróticos, como se observa en esta décima incluida en su cómica biografía *Vida de maqueto*:

Recuerdo que hace años don Raimundo, mi profesor de futuros y esperanzas, todavía no existía. Se le iba la pedagogía por las décimas. [...] Quise penetrar un día / en un jardín delicioso, / mas me lo prohibió furioso / el guardián que así decía: / Todos venís a porfía / a gozar de los placeres / que en este jardín están, / mas en él nunca entrarán / los caprichosos quererres. [...] ...después de recitar aquella décima inolvidable disminuyeron los tocamientos sexuales en un 9,31416 por ciento en los jóvenes creyentes y un 32,07 por ciento en las jóvenes pecadoras⁶⁵³.

Su veta cáustica, al menos, fue algo más ingeniosa y productiva. Sírvanos ese añadido de su cosecha en donde unos enterradores conducen el cadáver de Clarina a una fosa común y, acercándoseles la Lozana, les entrega una succulenta propina para que la entierren dignamente. Ya sin ella delante, estos protagonizan este estrambótico diálogo:

LOZANA: ¿Podríaís enterrarla en un sitio digno por cincuenta ducados?

CAMILLERO 1: ¡Por cincuenta ducados enterramos dignamente a toda Roma!

[...]

(Pasan otros camilleros cargando un supuesto cuerpo inerte con el torso levantado.)

CUERPO *(Gritando desesperadamente.)*: ¡Qué estoy vivo!

CAMILLERO 3: ¡Calla, calla, que eres un caprichoso!

CUERPO: ¡Qué estoy vivo! ¡Qué no estoy muerto, que estoy vivo!

CAMILLERO 4 *(Cansado ya de excusas.)*: ¡Entiéralo, que es un caprichoso!

(Los camilleros se reparten el dinero de la Lozana. El cuerpo se levanta y se marcha.)

CAMILLERO 1: Hay que enterrar a Clarina.

⁶⁵³ Chumy Chúmez, *Vida de maqueto*, Madrid, Algaba, 2003, p. 192.

CAMILLERO 2: ¡Anda, por cincuenta ducados va a enterrar a los muertos su padre!

La imagen que proyecta Norma Duval, actriz que interpreta a la Lozana, tampoco llega al descaro, ni mucho menos al poso amargo que deja el texto de Delicado. Por un lado, y al igual que ocurría con Maria Rosaria Omaggio, su limpieza y constitución equilibrada se aleja muchísimo de su homónima literaria, pues como bien señala M^a. C. Pavón, la Lozana de Delicado es el «antimodelo de la belleza renacentista, con su estatura y pechos desmesurados, [...] su cicatriz en el rostro a falta de la perdida nariz por los efectos de la sífilis», en cambio, la obra de Chúmez «nos muestra a una Lozana perfectamente sana y acomodada a los cánones de belleza del momento»⁶⁵⁴. Y por otro lado, y en relación a lo que ya habíamos venido comentando, la Lozana catódica se muestra siempre con un pudor y un recato ilógicos si la comparamos con otras féminas de *Las pícaras* como Leonarda o la criada Grijalva. Esto nos invita a pensar que quizás hubo un problema económico que impidió a Chúmez rodar con la libertad erótica que seguramente hubiese querido, teniendo en cuenta que, entre otras cosas, años atrás no había dudado en desnudar a Blanca Estrada en su adaptación de la novela de J. M^a. Eça de Queirós, *Dios bendiga cada rincón de esta casa* (1977). No hemos conseguido los primeros bocetos del guion de la *Lozana-TV*, ni sabemos con exactitud las intenciones de trasvase de Chúmez, con lo cual solo podemos establecer hipótesis con bases poco sólidas. Sin embargo, llama la atención una cuestión que nos empujan a considerar o bien ajustes de presupuesto o bien peticiones económicas desmesuradas por parte de la actriz protagonista o de sus representantes. Basta una búsqueda superficial para toparse casi sin esfuerzo con más de quince posados en los que la *vedette* luce candorosamente sus desnudos integrales, protagonizando por aquella época portadas, especiales o pósteres en *Lib*, *Papillón*, *Party*, *Interviú*, *Puritán*, *Les*, etc. ¿Exigió Norma Duval

⁶⁵⁴ M^a. C. Pavón, «Retrato de la Lozana andaluza...», *op. cit.*, p. 4.

(también Amparo Muñoz y Lola Forner) una cantidad inasumible para el presupuesto de *Las pícaras*? ¿Fue este el motivo de que no se incluyese ese *topless* ya cotidiano en las emisiones de los viernes? En el *ABC*, se escribió lo siguiente:

No tenemos otro remedio que subrayar algunas cosas que se vieron —o, mejor dicho, que no se vieron— en el programa de *Las pícaras*, lo que tanto decepcionó a los aficionados a esta serie. Porque *La Lozana Andaluza* montó muy bien un antiquísimo negocio, el de las mancebías, pero luego no trabajó con el clásico uniforme de las empleadas de esos albergues, que suele caber en la funda de unas gafas, y se presentó como una recatada profesional que sólo mostraba, y a medias, algo que, sin que nadie se alarme, enseñaban, a principios de siglo, las “añas” frescas si el guión lo exigía. A lo mejor todas esas decepciones se deben a Norma Duval, que protagonizó a *La Lozana Andaluza*, una “vedette” española que ha triunfado en París y que quizá cree que en el marco de su rango europeo todavía hay clases cuando se pasa del escenario de las frivolidades parisienses a una comedia televisiva⁶⁵⁵.

Desde el punto de vista estructural, así como de los mecanismos de adaptación manejados, Chúmez efectúa un buen trabajo. No existe en la *Lozana-TV*, como dice M^a. C. Pavón, esa «férrea voluntad de representar la estructura e historia presentada en la obra de Delicado»⁶⁵⁶, porque, más que nada, tal pretensión hubiese embrollado el relato televisivo con excesivas licencias, y aun así no se hubiese captado más que una tibia muestra del esqueleto laberíntico de la novela. El metraje del que disponía Chúmez no ofrecía tampoco muchas oportunidades para desplegar audacias narrativas. Por ello, el adaptador apuesta por lo consabido, por el armazón decimonónico del planteamiento, nudo y desenlace, anulando prácticamente en su totalidad la transgresora narrativa de

⁶⁵⁵ «La gran decepción», *op. cit.*, p. 93.

⁶⁵⁶ M^a. C. Pavón, «Retrato de la Lozana andaluza...», *op. cit.*, p. 6.

Delicado. Sencillamente, en la *Lozana-TV* no hay tentativa experimental alguna. Nada queda de esa originalidad deslumbrante del escritor, de esas anticipadoras técnicas más propias de la literatura del siglo XX, y que por razones azarosas —o espurias— la historiografía oficial había relegado a un segundo plano hasta prácticamente nuestros días, atribuyéndoselas alguna de ellas únicamente a *El Quijote*⁶⁵⁷: la metaficcionalidad⁶⁵⁸; el contacto permanente entre el creador y sus criaturas⁶⁵⁹; la exposición naturalizada de la cocina compositiva del narrador, cuyos mecanismos son mostrados y ejecutados performativamente conforme la obra discurre; el vértigo inverosímil de los saltos temporales analépticos y prolépticos⁶⁶⁰; la mezcla entre esas pocas intervenciones omniscientes y los diálogos puramente dramáticos, sin acotaciones mediante más allá de las subdivisiones en mamotretos; etc.

Asimismo, como ha señalado J. Sepúlveda, la *Lozana-Delicado* presenta una arquitectura muy repetitiva, en ella se perpetúa un esquema dialógico donde se van insertando diversos encuentros protagonizados por la Lozana —también por Rampín algunas veces— y un vaivén de otros personajes cuya presencia es meramente

⁶⁵⁷ «Llegados a este punto uno no puede dejar de preguntarse si Delicado era consciente de la novedad de su invención literaria y si existían precedentes en los que podría haberse inspirado. Las únicas intrusiones, en literatura española, del yo narrativo en la obra son las del *Libro de buen amor* y de las *novelas sentimentales*, pero la distancia entre las finalidades y las técnicas de éstos y las de *La Lozana* no me parece comparable. De la novedad de sus métodos revolucionarios quizás sí se dio cuenta el desconocido clérigo andaluz, pero no le rindieron justicia ni sus contemporáneos ni la posteridad», C. Perugini, «Introducción», *op. cit.*, p. LXV.

⁶⁵⁸ «Hay que reconocer [...] a distancia de tantos siglos, que le verdadero padre de la metaficcionalidad fue Francisco Delicado. En un vértigo de invenciones temporales y ficcionales, la obra, lejos de ser meramente naturalista o realista, se espeja en sí misma, al tenerse como objeto autorreferencial», *Ibidem*, p. LXI.

⁶⁵⁹ «El creador y sus criaturas se buscan, se hablan, intercambian informaciones y chismes, reconociendo ser todos partícipes de una ficción, de una escritura que va ejecutándose contemporáneamente a sus aventuras, hasta el explícito ofrecimiento, por parte de la prostituta, de hacer ella de madre al hijo tan deseado por el escritor», *Ibidem*, p. LXIII.

⁶⁶⁰ «La ruptura del orden temporal ocurre sin tergiversación en el relato. O sea: en el mamotreto XVII nos encontramos al final de los hechos narrados (tiempo del significado), pero al principio del relato (tiempo del significante) nos parece —salvo aviso contrario— que *La Lozana Andaluza* resulta ser la primera obra, en la cual la secuencia cronológica de la *historia* no sigue las etapas de la *narración*», L. Imperiale, «Discurso autorial y anti-lenguaje en *La Lozana Andaluza*», *Crítica Hispánica*, 7 (1994), p. 325.

testimonial⁶⁶¹. Chúmez resuelve esta cuestión agrupando en pocos nombres las acciones de otros muchos, creando así secundarios de más peso y más definidos allí donde el texto ofrecía superficies planas que intervenían como contrapunto a la protagonista en solo un mamotreto —raramente dos— e incluso en brevísimos fragmentos. En merma de la intensa vida social de la cordobesa, Chúmez emplea la traslación de personajes y de acción como piedra angular de la configuración de su *dramatis personae*. Sirva como ejemplo el personaje de Clarina, en la que recaen al menos la Garza Montesina, Angélica, Jerezana, Celidonia, la cortesana innominada del Mamotreto MXXIII y otras tantas que pugnan por el señorío de Roma.

En una suerte de guiño libresco, Chúmez homenajea su fuente al dividir su adaptación en mamotretos. Divididos en tres partes, los sesenta y seis mamotretos de la *Lozana-Delicado* quedan reducidos a ocho⁶⁶². Sus títulos son leídos por una voz *off* que acompaña a las ilustraciones pertenecientes a la primera edición⁶⁶³. Véase los siguientes dos ejemplos:

VOZ OFF: Comienza la Historia o Retrato de la señora Lozana, [...] que como había de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene.

(Aparece una lámina de la primera edición [fot. 145].)

[Mamotreto Primero] Cómo en Pozo Blanco, en Roma, en casa de una camisera, llamaron a la Lozana, y cómo les habló y mintió a todas ellas.

[...]

(Aparece una lámina de la primera edición [fot. 146].)

[Mamotreto II] Como Rampín llevó a la Lozana a casa de la cortesana Clarina y allí la conoció. Y lo que pasaron después la Lozana y su criado en la cama.

⁶⁶¹ J. Sepúlveda, «Introducción», en F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁶² Los mamotretos suprimidos son II-IV, VII, IX, X, XIII, XVII, XXIII, XXV, XXVI, XXVIII-XXX, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVIII-XL, XLII-XLVII, XLIX, L, LIII, LV, LVI, LX-LXV.

⁶⁶³ F. Delicado, *Retrato de / la Lozana: andaluza: en lengua española: / muy clarissima*, Venecia, 1528 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/retrato-de-la-lozana-andaluza--0/>].

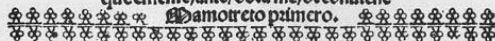


fol. 145



fol. 146

Comiença la bistoria / o Retrato Sacado del zure çentil natural. De la Señora Loçana: cõ puesto el año mil i quinientos y veynete çuatro. a treynta dias del mes de Junio: en Roma al mactadad / y como auia de çer partido en capitulos va por / mamotretos / por que en semejante / obra mejor conuene



A Señora Loçana fue natural compatriota de Seneca / y no menos en su inteligencia / y Refaber. la qual desde su niñez tuuo Ingenio / y memoria / y bines grãde / fue muy querida de sus padres por ser aguda en seruillos / e cõsentellos / e muerro su padre fue neçessario que a cõpassasse a su madre: fuera de su natural. Y esta fue la causa que supo / y vido muchas cibdades villas / y lugares / de paña / q agora se le Recuerdan de çassi el todo / y tãsi tanto intelcto : q çassi ççassava a su madre proponador para sus negocios / siempre q su madre la mãdava / y o ve mir hera preña / y como pleyreava su Madre / ella fue en Granada mirada / y tenida por solliçita dora / perfectate / premoñicada futura: acabado el pleyto e no queriendo tornar a su propria cibdad : acordaron demorar en Xere / y pasar por Carmona / aqui la madre q lo mostrã

fol. 3r

PARTE

fo fienan de mpoheza / pnes saben q foy toda suya. Por vida del Rey / que nome fa vayã apenar al otro mudo los puercos / q les e hecho mill honrras q do estauamos en Damiat / y en Tunes de berueria / y agora cõ palabras pãdadas me an pagado / dios les de el mal año / quisiera yo peñe al diablo / que metieran la mano ala bolsa por qual que doçena de ducados / como hazia yo en aquel tienpo / y si no los tenia selos hazia dar a mi Señor Diomedes / y a sus criados los hazia vestir / y agora amalapena me conoçen / por que senbu en pocuna / bien me dezia Diomedes guardate / que estos a quien tu hazes bien / te an de hazer mal / Mira que canes Reñe gados / villanos / çcretos / capotes de terçoipelo / Por estos tales / se deua dezir / si estu no me acuerdo quien fize a muchos no fize a ninguno.

Aqui comiença la Tercera parte del Retrato / y seran mas graciosas cosas que lo paçado. Como tomo a çafa / y afeito / co lo que traya: las sobas dõchas / y como se fueron / y su criado conellas / y que do / sola / y contaua todo lo que auia menester para su trato / q queria començar / y de aqui adelante le daremos fin. Mamotreto. XLI.



Loçana. A Gosa que me Aremange / aponer trato en mi çafa: vale todo çaro / andar paçe por agora por contentar estas putas / que despues yo fãbre lo que tẽgo de hazer. Griega. Miramela qual viene q le nãyan baruas / narizes de me dalla. Lo Pareçe mi çafa a talya / de putas. Mas pufe del mio q uoome dõstex. Tullia

fol. 32v

Al igual que en la novela, la lectura de estos títulos posee tanto una función paratextual, como anticipatoria, ya que de este modo se esbozan brevísimas sinopsis del contenido a desarrollar en el cuerpo de los mamotretos. Por otro lado, la voz *off* cumple

también las funciones de homenaje, de enmarcar el episodio y de sumarizar el final de la Lozana. Tras un paseo por la ciudad de Roma, aprovechado por Chúmez para montar los títulos de crédito, la voz *off* introduce la trama:

Comienza la Historia o Retrato de la señora Lozana, compuesto el año de mil y quinientos y veinte y cuatro, a treinta días del mes de junio, en Roma alma ciudad, que como había de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene.

Y nuevamente con el eco del texto delicadiano, se cierra el episodio, esta vez con una concisa explicación filológica del nombre de la cordobesa y una sumarización proléptica:

Y con esto quiero dar gloria a la Lozana, que aunque fue una mujer muy audace se guardaba mucho de hacer cosa que fuese ofensa a Dios ni a sus mandamientos, la cual se apartó con tiempo y se fue a vivir a la isla de Lípari, y allí se mudo de nombre y se llamó la Vellida. De manera que gozó de tres nombres: en España, Aldonza; en Roma, la Lozana; y en Lípari, la Vellida; nombres los tres que demuestran cosa garrida y hermosa, y Lozana particularmente lindeza, hermosura, belleza y lozanía.

De entre todos los cambios acontecidos en el trasvase, el más interesante a nuestro juicio es aquel que maquilla profusamente el fondo de la novela, consiguiendo invertir su amarga realidad en un audiovisual trufado de idealismo rosa. J. Sepúlveda resalta la inherente paradoja delicadiana, aquella existente entre esa festividad hedonista que atraviesa el artificio literario, ese canto al sexo por el sexo, cuyo legado a los lectores es

la vida sin complejos y sin moralinas, el júbilo puro, el contento del gusto, y ese sabor a hiel de autenticidad descarnada, de vida en toda su mortal crudeza:

No deja de ser llamativo, por otro lado, que en una obra tachada de sensualista, reine, junto a numerosos momentos de goce carnal, una visión desencantada de la vida, en la que la desesperanza y el sufrimiento aparecen a menudo con su rostro auténtico, sin mediaciones ni endulzamientos. La vida en la *Lozana* queda concebida, al igual que en *La Celestina*, como una contienda, pero con la diferencia de que en ella no tienen cabida el amor arrebatador y desinteresado, la lealtad o el cariño familiar. Los personajes afrontan su propia existencia sin más objetivos que la satisfacción inmediata o la seguridad económica a corto plazo. El mundo no da para más y quien quiera manejarse en él deberá andar por caminos repletos de asechanzas y tener los ojos y los oídos bien abiertos, para aprender y, en última instancia, para entender⁶⁶⁴.

Tal como ocurría en la *Lozana-Escrivá*, esta vez con otro director filmico, el pesimismo de Chúdez se disipa en soluciones argumentales «a medio camino entre la implacable moralización de la *novella* de Salas Barbadillo y la ausencia total de sentimentalismo en el retrato de Delicado»⁶⁶⁵. Para ello, se inmuniza a la *Lozana* catódica, evitando así que la sífilis y sus estragos estropeen la inverosímil imagen de Norma Duval, añadiéndosele además otras características que contradicen ese mundo dominado por el interés, la malicia y las preocupaciones materiales, el cual restaba espacio a cualquier conato de sentimientos positivos. Nos referimos en este caso a la tierna bondad en el poso de la *Lozana* de Chúdez, así como a su vena maternal y su cariño por Rampín.

⁶⁶⁴ J. Sepúlveda, «Introducción», *op. cit.*, pp. 17-18.

⁶⁶⁵ I. Castells Molina, «La versión cinematográfica...», *op. cit.*, p. 94.

Esto se observa en la rivalidad que mantiene la Lozana con la cortesana Clarina y en la solución final del episodio. La primera es una relación de amor-odio con la Chúmez articula su adaptación, valiéndose para ello de personajes más redondos con los que justificar el raudo aprendizaje y ascenso de la Lozana en el microcosmos romano. Protegida por un noble, servida de esclavas como una reina, Clarina es la primera cortesana que conoce la cordobesa. Su fama recorre toda Roma (su belleza, su riqueza y su facilidad para engatusar al género masculino y codearse con la *crème de la crème*), de ahí que la Lozana se interese desde el primer día por ella, pidiéndole a Rampín que se la presente. Ya en su palacete, y pese a los distendidos halagos de Clarina, sinceros halagos por una belleza recién llegada, sencilla, cándida, pueblerina, a la que aún no ve ni mucho menos como a una contrincante, la Lozana mantiene las distancias educadamente. La visita cumple una función de reconocimiento: la novata quiere medir con exactitud cuál es la distancia que la separa de la mujer más poderosa de la ciudad. Paciente, la Lozana comienza su andadura por lo más bajo del escalafón, vendiendo su cuerpo a cualquier postor, entre ellos el avaro Trigo, un avejentado judío que le renta una casa para que en ella ejerza el meretricio. Hay que tener en cuenta que, aun siendo uno de los intermediarios en el negocio de sus carnes, Rampín es un *cuasi* rufián, un chulo a medias, un ser algo atolondrado y más marioneta que dueño de la Lozana, con quien irá fraguando una relación de compromisos. Poco a poco, y gracias a su labia, gracejo, memoria, ingenio y diligencia, la Lozana irá haciéndose un hueco en Roma cada vez más holgado, convirtiendo su espacio en un enjambre de mujeres que la reclaman, como a otra Celestina, para consejos, curas, embrujos y afeites. Estos pegajosos embelecos la llevarán de nuevo al palacete de Clarina, pero esta vez no será una visita de exploración, sino una muestra de la capacidad manipuladora de la compatriota de Séneca y de su efervescente ascenso. Más segura de sí, controlando en



todo momento la conversación, aparece en la lujosa morada con un remedio contra la vejez, el cual, según ella, es encargo de otra cortesana, la Montesina. Mordido el anzuelo, Clarina se muestra ansiosa por obtener el elixir, por arrebatárselo a la Montesina y asegurarse un uso exclusivo. Además de las desmesuradas ganancias que al frasco rejuvenecedor le saca, pues todo parece poco para conseguirlo, la Lozana le toma la temperatura a la nueva situación: ahora es ella y no Clarina la que maneja a su antojo a las demás. Por ello, no sin cierta dignidad de clase, invierte las dinámicas de poder resituándolas hacia su centro de operaciones prostibularias y sociales:

CLARINA (*Con tono confidencial.*): [...] Prométeme ahora mismo que no le darás a la Montesina ni a nadie lo que me has dado a mí. ¿Lo has comprendido?

LOZANA: Os lo prometo señora, pero la próxima vez, os costará más caro.

CLARINA: No importa. ¿Cuándo me lo traeréis?

LOZANA: ¿Cuándo? Nunca.

CLARINA: ¿Cómo que nunca? ¿Qué quieres decir?

LOZANA: Que no os lo traeré nunca. Desde ahora todo lo que necesitéis de mi tendrás que ir a buscarlo tú a mi casa. Señora.

Para más inri, la Lozana logra que los propios criados de Clarina vociferen en su contra, públicamente. A la puerta del palacete de la cortesana, mientras matan el tiempo a los dados, estos manifiestan su envidia contra Rampín, que vive gracias a ella a cuerpo de rey, llamándolo carnero, hecho que al bobalicón no parece afectarle en nada, no así a la cordobesa, que en llegando oye la maledicencia, guardándosela para devolvérsela más tarde servida ya en plato frío. Los criados, que ante la Lozana se juzgan a sí mismo más capaces en todo, en hombría y servicios, reclaman su atención, invitándola a que intercambie a Rampín por alguno de los presentes. La Lozana accede y uno de ellos,

Sangüeso, cegado por la pronta reacción, cae en el engaño, encontrándose, a su pesar, lo contrario de lo que quería alcanzar, porque ni dádivas, ni doblones, ni apretadas carnes desnudas logra, sino unos pesados fardos que esta le endosa y que carga a duras penas por las empedradas y estrechas calles de Pozo Blanco, asemejándolo así más a un burro de porte que al semirufián entre algodones que es Rampín. El culmen llega cuando la Lozana le pide, si quiere finalmente entrar en la nómina de su servidumbre, que grite para que todos lo oigan que ella es mejor que Clarina. Creyendo obtener así el reñido puesto, Sangüeso se desgañita, vocinglero, pregonando la difamatoria petición de la Lozana. Satisfecha con la jugada, entre risas de complicidad con Rampín, lo despide con el mandado de ir ahora a decírselo a su dueña Clarina, con un «¡A freír monas, carnero!», y colocándole como guinda un “macetazo” que por poco no lo descalabra. El regodeo humillante la excita visiblemente, pues luego, agarrando a Rampín, le pide que se vista con el camisón que antes le había sacado a Clarina con el falso rejuvenecedor, rematando como ella mejor sabe (sexualmente) una serie de denuestos que ha terminado en el paroxismo de su empoderamiento. Ya ha conseguido invertir la posición que Clarina mantenía en la ciudad, desbancando, poco a poco y con suma perspicacia, lo que otrora era la cúspide de la cortesanía.

Pero como la fortuna es mudable, y lo que sube baja, o viceversa, también Clarina se las ingenia para burlar a su ya declarada enemiga. En un nuevo pico de guion, a la defenestrada le cae a los pies, como agua de mayo, la posibilidad de contraatacar. Lozana se ha visto en el brete de ofrecerse al caballero interpretado por Miguel Rellán (en el que se traslada a personajes secundarios de la *Lozana-Delicado*: Malsín, Monseñor, Patrón o Polidoro), en lo que este guste. Rampín ha sido preso y la única mediación viable, por su posición y privilegios en la capital santa, era la suya. El sonsonete de las palabras y algún que otro arrumaco de la prostituta encandilan el



ofrecimiento. ¡Pero vaya el maltrato, que para quebranto de su orgullo, el susodicho bebe los vientos por Clarina, a la que ha venido acosando sin obtener fruto alguno! Tras el coito (elidido en la adaptación), utiliza a la Lozana para que sea ella ahora la pregonera, solicitándole que le detalle a Clarina su potencia sexual. Encolerizada, decide que el mensaje a enviar será otro: manda a Rampín a comunicarle a Clarina la virilidad de eunuco del caballero. Y hela aquí el agua de mayo con la que se refresca Clarina, porque aprovechando la situación, se las paga todas juntas. Es Clarina la que tienta a Rampín, la que lo invita ahora a que pruebe quién es en realidad más apetecible, más cortesana, más desenfadada, si la Lozana, que tanto postín se arroga, o ella. Ni que decir tiene que el pícaro acepta, derivándose todo en una escena típica del cine destapista, con marido cornudo apareciendo con espada en mano para descerrajar al caballero y a Rampín, con cómicos correteos de semidesnudos alrededor de la cama, o saltos chapuceros por la ventana para salvaguardar el pellejo. Probar el mismo veneno que había empleado para envenenar a los demás encoleriza doblemente a la Lozana, porque no solo es que, entre tantos caballeros que pululan por la ciudad, memos con bolsa y doblones, uno de ellos hubiese preferido a Clarina en vez de a ella, sino que esta hubiese conseguido burlarla y, sobre todo, que Rampín hubiese aceptado dejar en entredicho la valía de su dueña, su Rampín, por quien se ha vendido para agasajarlo durante todo el episodio, su cuasi rufián, su trajín de cama, su niño despistado, por el que se pateó toda Roma, removiendo cielo y tierra, exasperada, para sacarlo de la cárcel, hecho por el que se desencadenó el fruto de esta amarga traición.



fot. 147



fot. 148



fot. 149



fot. 150



fot. 151



fot. 152

Ahora bien, ¿qué hemos demostrado con esta detallada confrontación entre la Lozana y su archienemiga Clarina? ¿Ha ocurrido algo por lo que pueda argumentarse esa tierna bondad de la que hablábamos anteriormente? ¿Acaso no ha visionado también el espectador de la *Lozana-TV* otra obra «dominada por completo por el interés y la malicia», donde «apenas queda espacio para los sentimientos ni para las preocupaciones

que no sean de orden material»⁶⁶⁶? ¿No emerge también aquí «una realidad desacralizadora, en la que dominan la desconfianza entre los seres humanos», «un mundo ajeno a cualquier visión idealizada»⁶⁶⁷? La respuesta es negativa, sobre todo porque Chúmez introduce en este rifirrafe entre Clarina y la Lozana un desenlace que aleja sustancialmente este episodio de *Las pícaras* del texto de partida. Debido a una epidemia de peste, la Lozana (vestida lujosamente) y Rampín abandonan Roma, llevándose sus pertenencias en una cama móvil. Cabe resaltar que este añadido de Chúmez es sumamente inteligente. En él se asocia el sexo y la muerte, un amargo símbolo con el que parece acariciarse esa visión desencantada de la vida que transpira la novela. En el camino, la Lozana se topa con unos camilleros que trasladan el cuerpo ya inerte de Clarina. La imagen es terrible, porque la misma cortesana que lo tuvo todo (poder, belleza y dinero), está siendo ahora encaminada hacia una fosa común, sin nadie que llore su desgracia, sin boato, sin luces, sin familiares. Ante la estampa, la Lozana se compadece de la situación de la que en vida había sido su archienemiga, entregándole al camillero cincuenta ducados para que la entierren dignamente. Ya fuera de la ciudad, se encuentran con una niña que parece haber quedado huérfana y que, casualmente, se llama también Clarina. La Lozana le confiesa a Rampín su voluntad de adoptar a la chiquilla y de formar los tres una familia. El plan fracasa al instante, porque de repente aparecen los padres y se llevan a Clarinita, no así la ilusión de la Lozana, que, bajo la lumbre de una hoguera, se revuelca con Rampín, prometiéndose mutuamente un feliz futuro y una piara de críos. Evidentemente, este romántico final no se corresponde con el de la novela, en la que la Lozana decide “retirarse” por su propia voluntad, ya que le pesa el cansancio y comienza a notar los primeros síntomas de la vejez:

⁶⁶⁶ J. Sepúlveda, «Introducción», *op. cit.*, p. 81.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, pp. 82-83.

Vamos [...] que no podemos errar, al ínsula de Lípari, con nuestros pares, y mudareme yo el nombre, y direme la Vellida, y así más de cuatro me echarán menos [...] y yo seré salida de tanta fortuna pretérita, continua y futura y de oír palabras de necios [...]. Ya estoy harta de meter barboquejos a putas y poner jáquimas de mi casa. Y pues he visto mi ventura y desgracia, y he tenido modo y manera y conversación para saber vivir, y veo que mi trato y plática ya me dejan, que no corren como solían, haré como hace la Paz, que huye a las islas [...]. Estarme he reposada y veré mundo nuevo, y no esperar que él me deje a mí, sino yo a él. Así se acabará lo pasado y estaremos a ver lo presente, como fin de Rampín y de la Lozana⁶⁶⁸.

¿Por qué edulcorar entonces la obra de Delicado? Parece que

la sombra del franquismo sigue siendo alargada y si una prostituta y su chulo tienen la suerte de haber salvado su vida de la peste, deben también salvar su alma incorporándose a la sagrada institución de la familia con la forzada caridad como salvoconducto⁶⁶⁹.

No creemos que sea tanto la sombra del franquismo, como el peso estético de *Las pícaras*. Es cierto que, como señala Castell Molina, en la Lozana literaria «no hay redención ni arrepentimiento», ni compromiso matrimonial ni deseo de formar una familia, sino únicamente la voluntad establecerse en un enclave mítico (la isla de Lípari) en el que habita la Paz⁶⁷⁰. Y por lo tanto, es el lector quien

⁶⁶⁸ F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 310.

⁶⁶⁹ I. Castells Molina, «La versión cinematográfica...», *op. cit.*, pp. 95.

⁶⁷⁰ Según apunta C. Perugini, no existe tal viaje a Lípari: «El presunto fin de la Lozana y Rampín en Lípari (en italiano *Lipari*) es otro juego de palabras sobre la dilogía de *pares*, que hay que entender como 'placenta'. De esta manera todo el episodio se lee como un aborto más de la prostituta, quien nunca lleva a término un embarazo», «Introducción», *op. cit.*, p. LIV. Nótese que esta lectura apoyaría con más fuerza aun nuestro argumento.

debe deducir la evolución y decisión de la protagonista a través de las vivencias acumuladas en los distintos mamotretos, pero no de un progresivo desarrollo argumental con un inequívoco desenlace como nos muestra [...] el capítulo de la serie televisiva⁶⁷¹.

Pero lo que determina la transformación es el manual de estilo de *Las pícaras* (guía de todos los episodios), en el que prima lo cortesano o la novela rosa sobre lo picaresco, los desenlaces argumentales positivos y las imágenes superficiales sobre la áspera realidad de los marginados en aquella época. La empatía, la compasión, la tranquilidad familiar, el matrimonio, el triunfo amor o la prostituta redimida eran los elementos indispensables para agradar a un público que, paradójicamente, en determinados aspectos seguía siendo muy reaccionario (y algo machista); de ahí que la novela *cuasi* cinematográfica de Delicado⁶⁷², una radiografía prostibularia de la Roma del XVI, sea trocada tanto en una historia de amor que se nos antoja henchida, como en la historia erótica de una *vedette* excesivamente atemperada. En definitiva, ya sea por el *pudoris causa* o por el tono idealizado de *Las pícaras*, poco queda en esta adaptación de Chúmez de las intenciones literarias de Delicado: «este retrato es tan natural, que no hay persona que haya conocido la señora Lozana en Roma o fuera de Roma que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras»⁶⁷³.

⁶⁷¹ I. Castells Molina, «La versión cinematográfica...», *op. cit.*, *Ibidem*, p. 96

⁶⁷² «El método empleado por Delicado es similar al de cortar y empalmar que se usa en el proceso de cinematografía. El retrato que Delicado presenta –a lo largo de la obra– es consistentemente dinámico, no estático. Este dinamismo lo obtiene por medio de una rápida serie de miradas y movimientos de la protagonista. [...] La presentación de las actividades de Lozana es panorámica y al mismo tiempo específica por el hecho de que la atención del lector se dirige consistentemente hacia el objeto que se está retratando o, mejor dicho, “filmando”. Lozana permanece en “foco”. [...] A pesar de que Delicado insiste en usar el término “retratar”, juzgando por el método que emplea, no cabe duda que si viviese en tiempos modernos, preferiría emplear el término “filmar”», A. Espantoso Foley, «Técnica audio-visual del diálogo y retrato de *La Lozana andaluza*», en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, 1980, p. 258. Esta perspectiva fotográfica o fílmica defendida por muchos críticos (M. Menéndez Pelayo, Joaquín del Val, Angus MacKay, Bruno Damiani, J. Sepúlveda, entre otros) es puesta entredicho por C. Perugini, ella considera que la corriente de lectura abierta por Claude Allaire es más rica y acertada, ya que esta permitió por fin emancipar a «*La Lozana* de su reductiva lectura naturalística o fotográfica, restituyéndola a la gran corriente de las obras burlescas, cazaras y eróticas a la que de derecho pertenece», «Introducción», *op. cit.*, p. XXXIX.

⁶⁷³ F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 92.



fol. 153

fol. 154



7.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA

<i>Texto filmico</i>	<i>Texto literario</i> ⁶⁷⁴
<p>(1) En los títulos de crédito, se suceden una serie de monumentos de la ciudad de Roma⁶⁷⁵. Solapándose a la imágenes, una voz <i>off</i> narrativa: «Comienza la Historia o Retrato de la señora Lozana, compuesto el año de mil y quinientos y veinte y cuatro, a treinta días del mes de junio, en Roma alma ciudad, que como había de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene».</p>	Mamotreto Primero, p. 95
<p>(2) Sobre un plano fijo de una lámina de la primera edición⁶⁷⁶, la voz <i>off</i> narrativa refiere el título del Mamotreto Primero: «Cómo en Pozo Blanco, en Roma, en casa de una camisera, llamaron a la Lozana, y cómo les habló y mintió a todas ellas».</p>	Mamotreto VI, p.109
<p>(3) En la calle. La Lozana llega en una carreta. Solo porta un hatillo y un espejo. Se despide del carretero⁶⁷⁷.</p>	Ø
<p>(4) Dos mujeres salen al portal y reconocen «en el andar y en el meneo» su procedencia andaluza. La llaman y, al enterarse de que acaba de llegar y que ni siquiera ha comido ni dormido, la invitan a pasar.</p>	Mamotreto VI, p. 109
<p>(5) Interior de la casa. La Lozana se presenta, y con dosis de victimismo y grandes dotes de oradora relata, frente a un auditorio de mujeres que la escuchan atentamente, su pasado desde que salió a los once años de Córdoba. Llega Rampín y se suma a las expectantes mujeres. Rampín le pill a una contradicción: «Pero si acabáis de decir</p>	Mamotretos Primero, VI, VIII, XI y XLII, pp. 95-96, 109, 116, 122-125 y 243. Transformación

⁶⁷⁴ El texto empleado es *La Lozana-Delicado*.

⁶⁷⁵ Entre otros, el Coliseo, el templo de Vesta, el Foro Romano, el templo de Portuno o la Vía Sacra. Esta escena podría entenderse como proléptica o como preludeo de la llegada de la Lozana a Pozo Blanco. Si es proléptica, se correspondería con los Mamotretos XII y XV, en donde Rampín, ejerciendo de una suerte de guía turístico, le muestra la ciudad a la Lozana: la Ceca, el Campo de la Flor, el Coliseo, la Plaza Redonda, la columna de Trajano, el Settizonio o la plaza Navona. M. C. Pavón entiende que se trata de la llegada de la Lozana: «En cuanto a Roma, las primeras imágenes que vemos coinciden con la mirada de Lozana entrando a la misma. A pesar de mostrar imágenes de arte clásico, éstas son oscuras e inquietantes, mostrando una Roma casi ruinoso, culminando hacia el final con la peste que provoca la huida de los personajes», «Retrato de la Lozana...», *op. cit.*, p. 6.

⁶⁷⁶ F. Delicado, *Retrato de / la Lozana: andaluza: en lengua española: / muy clarissima*, Venecia, 1528, fól. 3r o fól. 37r [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/retrato-de-la-lozana-andaluza--0/>].

⁶⁷⁷ Según se reconstruye a través del diálogo, en la novela la Lozana también llega a Pozo Blanco con poquísimos bártulos, entre los que se encuentra el recurrente espejo: «NAPOLITANA.- Quitaos primero el paño y mirá si traés ninguna cosa que dar a guardar. LOZANA.- Señora, no, sino un espejo para mirarme», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 123. Este aparecerá varias veces más, pues vaya al lugar que vaya la joven siempre lo llevará consigo. Sin duda, es un acierto el haberlo introducido en la adaptación. Le agrega al personaje esa coquetería femenina tan usual en *Las pícaras*, como hemos ya visto en otros episodios con Rufina, Elena, Leonarda, Justina, etc.

<p>que sí estabais casada». La Lozana, nerviosa, reconduce su discurso imprimiéndole conmiseración: «He dicho lo contrario porque recordarlo me rompe el corazón. Si vieseis cuanto he sufrido. Y no quiero contaros más porque el llorar me mata».</p> <p>Le preguntan cómo se las arreglará en Roma. A lo que responde que con la sabiduría de toda una sarta de oficios celestinescos: curar el mal de ojos, cortar frenillos de bobos, curar enfermedades de hombre, adobar novias, interpretar sueños, leer el futuro en la palma de la mano.</p> <p>Le lee la mano a Rampín: «¡Uy, serás afortunado en amores! ¡Tu monte de Venus parece el Vesubio!» «Siempre lo tengo en erupción», agrega Rampín. Rampín pide que le adivine dónde dormirá esa noche. La Lozana le responde con segundas: «¡Dónde y con quién no te atreves ni a soñarlo! ¡Tienes más fortuna de la que te imaginas!»</p> <p>Rampín accede a enseñarle la ciudad, no sin antes pedirle algo a cambio. La Lozana vuelve a hacer gala de su rapidez e intenciones: «¡Más de lo que esperas y mereces! [...] ¡No te quejarás, te lo aseguro!»</p>	
<p>(6) Sobre un plano fijo de una lámina de la primera edición⁶⁷⁸, la voz <i>off</i> narrativa refiere el título del Mamotreto II: «Cómo Rampín llevó a la Lozana a casa de la cortesana Clarina y allí la conoció. Y lo que pasaron después la Lozana y su criado en la cama»⁶⁷⁹.</p>	<p>Mamotretos XIV y LIX, pp. 137 y 289 Condensación</p>
<p>(7) En la calle. La Lozana y Rampín caminan hacia la casa de Clarina por un lugar repleto de cortesanas. «¡Tantas hay en Roma?», le pregunta la Lozana. «¡Uy, enjambres!», exclama Rampín. La Lozana le pregunta quién es esa Clarina. «Es la cortesana más famosa de Roma. Vive protegida por un noble desde hace más de diez años», le explica Rampín⁶⁸⁰.</p>	<p>Mamotreto XII, pp. 127-128 Mamotreto XXII, pp. 175 Traslación</p>
<p>(8) En casa de Clarina. Clarina alaba la belleza de la Lozana y la presenta a unos amigos —dos caballeros y un canónigo— que la miran de arriba abajo, recreándose. La Lozana y Rampín dejan la casa⁶⁸¹.</p>	<p>Ø</p>
<p>(9) En la calle. La Lozana le manifiesta a Rampín su cariño materno y su decisión de tenerlo bajo su servicio. «Así lo haré, mamá», agrega con retintín el pícaro. «Espero que sepas respetarme como merezco. Sabes que estoy casada»,</p>	<p>Mamotreto XII, p. 127-128</p>

⁶⁷⁸ F. Delicado, *Retrato de / la Lozana: andaluza...*, *op. cit.*, fol. 1v o fol. 32v.

⁶⁷⁹ Se unifica en uno los títulos de los dos mamotretos referidos.

⁶⁸⁰ En la novela, es Trigo quien le anuncia a la Lozana las particularidades de Clarina (Cortesana en el texto): «Señora, yo os he hallado una casa de una señora rica que es estada cortesana y agora no tiene sino dos señores que la tienen a su posta, y es servida de esclavas como una reina, que está parida y busca una compañía que le gobierne su casa», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 175. La traslación es, por lo tanto, de personaje.

⁶⁸¹ Hábilmente, Chumy Chúmez ha trasladado el mamotreto que seguía a la escena anterior, el XXIII, a la escena 33. Es uno de los más conseguidos de Delicado, gracias al doble sentido de «madre» y a la prescripción que la Lozana le ofrece a la Cortesana para curar su disfunción vaginal. En *Lozana-Escrivá*, también se recoge este mamotreto, adaptado con mucha más solvencia cinematográfica y riqueza visual, que la sosa escena de *Lozana-TV*, limitada a un recitado parcial de la receta celestinesca de la Lozana.

<p>insiste melindrosa la Lozana. Tras recordarle que el lugar estaba escrito en la palma de su mano, Rampín lleva a la Lozana a la casa de su tía⁶⁸².</p>	
<p>(10) En casa de la tía de Rampín, en un aposento. La Lozana, frente al espejo, se muda la ropa de calle por un camisón de dormir. Rampín, que la observaba escondido debajo de la cama, sale e intenta acostarse con ella. Pese a las excusas melindrosas de la Lozana, el respeto a su marido, el compromiso de Rampín de salvaguardar su honor y su virginidad, accede a las peticiones del joven con una condición: «será un secreto entre nosotros». «¡Prometido!», exclama Rampín entre saltos de alegría. La tía los escucha a hurtadillas, disfrutando como un chicuelo de los traqueteos y gemidos que le llegan desde el aposento⁶⁸³.</p>	<p>Mamotreto XIV, pp. 137-142 Condensación</p>
<p>(11) En casa de la tía de Rampín, a la siguiente mañana. La tía les aporrea la puerta para despertarlos. La Lozana intenta levantar a Rampín, que se remolonea en la cama. «¿Qué tal habéis dormido?», le pregunta la tía buscando su complicidad. La Lozana se excusa diciéndole que «no ha pegado ojo en toda la noche», pensando en su pobre marido, y que su mala cara se debe al haber llorado tanto. «Pues Rampín también debe haber llorado lo suyo, porque tiene el mismo color que vos», añade la tía con segundas. La tía y la Lozana congenian al momento. La tía les avisa que Trigo los está esperando en la casa que les ha alquilado. «Y vos», le apunta a la Lozana, «sed amable con Trigo. Ese hombre coge paja y la transforma en oro»⁶⁸⁴.</p>	<p>Mamotretos XIV y XV, pp. 142 y 145. Traslación</p>
<p>(12) Sobre un plano fijo de una lámina de la primera edición⁶⁸⁵, la voz <i>off</i> narrativa refiere el título del Mamotreto III: «Cómo vino Trigo, judío, a ponelle casa. Y cómo después vino un maestresala a estar siesta con ella y después un macero y un valijero de su señoría y varios más hasta doce en un solo día».</p>	<p>Mamotretos XVI y XIX, pp. 149 y 162</p>
<p>(13) En la calle. Se encuentran con Trigo, el avaro judío, que al ver la belleza de la Lozana se aventura a vaticinar para ambos una «buena fortuna en Roma». Los conduce a la casa</p>	<p>Mamotreto XVI, pp. 150-152 Simplificación</p>

⁶⁸² En el texto, hay una ligera transformación. En vez de acompañar a Rampín a la casa de su tía, Lozana se queda en casa de una lavandera: «RAMPÍN.- [...] déjame llevar esto a casa de mi tía, que cerca estamos, y hallarlo hemos aparejado. LOZANA.- [...] ¿dónde me entraré? RAMPÍN.- Aquí, con esta lavandera milagrosa. LOZANA.- Bueno será. RAMPÍN.- Señora mía, esta señora se quede aquí, así Dios os guarde, a reservirlo hasta que torno. LAVANDERA.- Intrate, madona, seate bienvenuta», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁸³ El mecanismo empleado en esta escena lo hemos explicado en el cuerpo del texto.

⁶⁸⁴ En la novela, es Rampín el que conoce a Trigo: «RAMPÍN.- [...] Vamos primero a hablar con un jodío que se llama Trigo, que él os alquilará todo lo que habéis menester, y aun tomará la casa sobre sí. [...]», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁸⁵ F. Delicado, *Retrato de / la Lozana: andaluza...*, *op. cit.*, fol. 45r.

<p>que ha alquilado. Impaciente por catar a la Lozana, oculto tras una esquina, el maestresala llama la atención de Trigo. «¡Calma, calma, calma!», le pide Trigo⁶⁸⁶. Trigo les muestra la casa, cuyo alquiler según les informa queda abonado por tres meses y cuyo espacio, vacío, solo lo ocupa una cama, instrumento básico en la labor prostibularia que desempeñará en breve la Lozana: «¡Mirad la cama, es lo único que os he traído! ¡Aguantaría las legiones de Tito!»⁶⁸⁷ El maestresala llama a la puerta. Crispín le abre y al preguntársele por la «señora española» recién llegada, le explica que «está ocupada». A lo que responde el maestresala, seguro aunque impaciente, que no para él. «Trigo me dijo», agrega, «que viniese a hablarla». Sin apenas prestar atención a Rampín y con la complicidad del avaro judío, se dirige al aposento de la Lozana. En las escaleras, se detiene y le lanza unas monedillas a Rampín, que se apresura a recogerlas. «Recuerda, Rampín. La mitad son míos», le advierte Trigo. En el aposento, el maestresala, nada más presentarse, se desnuda con tranquila frialdad ante la Lozana. «Me desnudo y vos podéis hacer lo mismo, porque parte de esta casa es mía, ¡que buenos ducados le di a Trigo para pagarla!», le explica el maestresala. El maestresala le regala una cadena; comienza a desnudarla. La Lozana se resiste tímidamente. «¡Vamos, dejaos de remilgos! ¡Dejaos hacer! ¡Al lecho!», le dice sin forzarla demasiado⁶⁸⁸.</p>	<p>Mamotreto XVIII, p. 160 Simplificación</p> <p>Mamotreto XIX, pp. 162-164 Transformación</p>
<p>(14) En el aposento de la Lozana. Ella y Rampín arreglan la cama. La Lozana le expresa la decisión que ha tomado: «Nadie dormirá de noche conmigo. La noche será tuya y el día de los demás». Rampín le pregunta qué ocurrirá cuando aparezca su marido. «Ya veremos entonces. Ahora pensemos en el presente», le dice para tranquilizarlo⁶⁸⁹.</p>	<p>Mamotreto XXII, p. 174</p>

⁶⁸⁶ De este mamotreto se suprime aquella parte en la que la Lozana negocia con Trigo la venta de una joya traída supuestamente del Levante, y aquella otra en la que le pide a este cambiar su indumentaria por algo más acorde a la elegancia de su incipiente oficio de cortesana.

⁶⁸⁷ Apenas se aprovecha un par de frases de este mamotreto, obviándose el rifirrafe que la Lozana tiene con una Vieja. En la novela, la fe de Trigo en su inversión es doble. En vez de tres, son seis los meses que el judío ha pagado por el alojamiento-burdel de la Lozana: «TRIGO.- Sobí, señora, en casa vuestra, veisla aderezada y pagada por seis meses», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁸⁸ La avara presencia de Trigo, siempre detrás de Rampín observando y anotando lo que le dan los clientes, no tiene correspondencia en *Lozana-Delicado*. Esto le proporciona al episodio un contrapunto: Trigo es el personaje abusador e insensible, la Lozana y Rampín son, en cambio, los seres maltratados por un contexto social en el que solo les queda sobrevivir indignamente. Por otro lado, en *Lozana-TV*, la presencia del maestresala es mucho más simpática, como ocurrirá también con el macero y el valijero en la siguiente escena. Desde el momento en el que llegan a la casa, este aguarda a catar a la Lozana, desesperado, a la espera de que Trigo le haga una señal para subir rápidamente a catar a la Lozana. En la novela, cegados los tres por sus hormonas, por sus ganas de refocilarse, serán esquilados por Rampín y la Lozana. Reteniéndolos con excusas varias, ambos aprovechan su impaciencia para sacarles de todo: «cadenicas», propinas, medallas, gorras, empanadas y, por supuesto, ducados a raudales.

⁶⁸⁹ Del mamotreto, solo se aprovecha la intención de la Lozana de prostituirse de día con quien viniere y dedicarse a Rampín de noche. Por otro lado, notamos cierta transformación en el carácter de Rampín. Entendemos que este se muestra celoso, y así lo nota la Lozana: «RAMPÍN.- ¿Haos pagado? LOZANA.- [...] Siete buenas y dos alevosas con que me gané estas arcojas. RAMPÍN.- Bueno, si durase. LOZANA.- Mira, dolorido, que de aquí adelante (que sé cómo se baten las calderas) no quiero de noche que ninguno

<p>Pegan a la puerta dos ricoshombres, que, mandados por Trigo, reclaman a la Lozana. Antes de subir, con rijosa impaciencia y empujándose como colegiales por ver quién es el primero en entrar al aposento de la Lozana, le dan a Rampín, desprendidos, dos bolsitas con ducados.</p> <p>Rampín desparrama las monedas por el suelo; mientras las cuenta aparece Trigo, diciéndole que «la mitad de esos ducados son suyos». «No me engañes», le advierte. «Sé cuántos caballeros han venido a esta casa. Los he mandado yo a los doce». Rampín le entrega su parte.</p>	<p>Mamotreto XIX, pp. 164-167 Simplificación</p> <p style="text-align: center;">Ø</p>
<p>(15) Sobre un fotograma congelado de una lámina de la primera edición⁶⁹⁰, la voz <i>off</i> narrativa refiere el título del Mamotreto IV: «Cómo Rampín se supo dar manera de vivir para medrar y fue menester que la Lozana usase audacia <i>pro sapientia</i> con Clarina y todos»⁶⁹¹.</p>	<p>Mamotreto V, p. 107 Transformación</p>
<p>(16) En casa de la madre de Rampín. Rampín le lleva a su familia jugosos víveres —jamón curado, panes, carnes— y regalos —un blanco vestido para su hermana Beatriz—. Su madre y su abuela se burlan de que su rápido medro es «a costa de sus cuernos». «¡Y todo desde que estás con la Lozana! ¡Esa zorróna!», le recrimina su madre. Beatriz, luciendo feliz el vestido, le pregunta a su madre si puede ir a la Lozana a agradecérselo. «¡Tú no vas a casa de ninguna puta!», le advierte indignada la madre. «¡Pero, madre!», la ilustra Rampín, «¡No diga usted esas cosas, está usted quedándose antigua! ¡Si estamos en pleno Renacimiento!»</p>	<p style="text-align: center;">Ø</p>
<p>(17) En casa de Clarina. Clarina juega al ajedrez con su grueso marido. Le pide que deje de comer, pues, aparte de alterarla, no para de engordar. Él se limita a pedirle que mueva ficha y a describirle su perenne estado de nerviosismo.</p> <p>Aparece la criada Margarita acompañada de la Lozana. «¡Por fin!», exclama Clarina. Con un frasco de cristal en la mano, la Lozana se excusa diciéndole que ha estado preparando «un encargo» para la Montesina. Le explica, tras hacerse de rogar un poco, que aquello se trata de un ungüento para rejuvenecer y que la Montesina le ha dado diez ducados por el elixir. La Montesina le pide veinte de los mismos a su grueso marido: «¡Toma!», dándoselos a la Lozana, «¡Supongo que mis ducados valen tanto como los de la Montesina!» La Lozana se apresura a decirle que también le había prometido... Pero antes de acabar, la impaciente</p>	<p style="text-align: center;">Ø</p> <p>Mamotretos LVIII y LIX, pp. 286-288 y 291-292 Condensación</p>

duerma conmigo sino vos [...], que yo's veo que venís como estudiante que durmió en duro, que contaba las estrellas», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 174. El personaje interpretado por Mario Pardo no parece mostrar celos algunos en el episodio, en ningún momento parece crisparse su carácter bobalicón. Para nada le afecta el negocio sexual de la Lozana, ni las habladurías, ni los remoquetes por cornudo. Siempre va como una medusa, de aquí para allá llevado por la marea de la Lozana, a la que ama, sin duda alguna.

⁶⁹⁰ F. Delicado, *Retrato de / la Lozana: andaluza...*, *op. cit.*, fol. 44r.

⁶⁹¹ En la novela, se refiere únicamente a la Lozana. Téngase en cuenta que la Lozana no conocerá a Rampín hasta el Mamotreto XI.

<p>Clarina le suma a los veinte doblones lo que ella desee escoger de su arcón, haciéndole prometer que «no le darás ni a Montesina ni a nadie lo que me has dado a mí». La Lozana acepta, advirtiéndole que «la próxima vez os costará más caro» y que «desde ahora todo lo que necesitéis de mí tendrás que ir a buscarlo tú a mi casa, señora»⁶⁹².</p>	
<p>(18) En la calle. Dos criados de Clarina juegan a los dados en el suelo. Al ver llegar a Rampín elegantemente vestido, comentan su arrogancia y cómo él y la Lozana se han hecho dueños en apenas tres meses del barrio de Pozo Blanco. Rampín le pregunta por la Lozana, que de pronto aparece. Uno de los criados de Clarina, Sangüeso, se apresura a venderse como mejor servidor que Rampín. La Lozana acepta.</p>	<p>Mamotreto LII, p. 266</p>
<p>(19) En casa de Clarina. Frente al espejo, se unta el elixir comprado a la Lozana. El marido le regaña: «os está engañando a todas». Clarina se defiende diciéndole que se frote con él un poco «donde se calla» por si se obra el milagro, «¡que bien lo necesitamos todos!» El marido se marcha y entra un caballero lanzándole besos. «¡Cierra la puerta, imbécil!», le grita enfadada.</p>	<p>Ø</p>
<p>(20) De nuevo en la calle. Los criados de Clarina van como burros cargando las pertenencias de la Lozana. Detrás, Rampín solo lleva un jamón y una gallina; delante, la pícara alardea de su nueva situación. «Ella podrá pasarme en dinero y riqueza, pero no en linaje ni en nobleza de sangre», le dice a Sangüeso refiriéndose a Clarina. «Si tú me preguntas ¿quién es mejor que Clarina? Yo te respondo: ¡La Lozana, que es divina! Y eso, precisamente, es lo que quiere decir <i>Senatus Populusque Romanus</i>», le explica a Sangüeso. Luego le pide que si realmente desea servirla, grite bien fuerte que ella es mejor que Clarina. Tras cumplir Sangüeso la petición de la Lozana, se encuentra con que le ha tomado el pelo y, cabreado, los amenaza a ella y a Rampín: «¡Esto que habéis hecho me lo vais a pagar los dos! [...] ¡No se nos ofende ni a mi señora Clarina ni a mí impunemente!» Entre risas, la Lozana le lanza una maceta y Rampín le regala un corte de mangas⁶⁹³.</p>	<p>Mamotreto LII, pp. 266-267 Transformación</p>

⁶⁹² Es este un excelente ejemplo de condensación. Chúmez se sirve de dos mamotretos que comparten una misma temática para configurar esta escena. El objetivo de la Lozana es sacarles a las «cortesanías favoridas», aquellas que gozan del amparo económico de hombres pudientes, lo máximo posible en víveres, dinero o ropa. Para ello las engatusa con diversos afeites y milagros rejuvenecedores. Todas caen en el garlito. Para evitar repetir el mismo embeleco, Chúmez condensa en Clarina la esencia de estos mamotretos, aprovechando de uno y otro aquello que podía ofrecerle al episodio coherencia y continuidad. Para ello, hacia Clarina se traslada el personaje de la Garza Montesina, absorbiendo así el encuentro de esta con la Lozana. Y del diálogo con Clarina queda, sobre todo, la promesa de la Lozana de que los milagrosos bálsamos serán exclusivamente para ella, pues la competencia entre las cortesanías es feroz y solo una perenne juventud asegura acomodo y sostén en casa de un hombre con recursos: «Y guarda, española, que no des a nadie d'esto que me has dado a mí», F. Delicado, *La Lozana...*, op. cit., p. 292.

⁶⁹³ De nuevo en Clarina recalca otra cortesana, esta vez Celidonia. Además, en la escena, hay varias transformaciones. Entre otras, se reacomoda el pareado del texto literario («—¿Quién mayor que la

<p>(21) Ya en la casa, la Lozana le pide a Rampín que se vista con el camisón que le ha cogido a Clarina. «¿Y con esto te gusto?», le pregunta Rampín. «Tú me gustas siempre», le dice entrando con él en la habitación⁶⁹⁴.</p>	<p>Ø</p>
<p>(22) Sobre un fotograma congelado de una lámina de la primera edición⁶⁹⁵, la voz <i>off</i> narrativa refiere el título del Mamotreto V: «Cómo la Lozana soñó que su criado caía al río y otro día le llevaron en prisión. Y cómo vino otro su compañero corriendo y avisó a la Lozana, y va ella rabiando, buscando favor»⁶⁹⁶.</p>	<p>Mamotreto XXXI y XXXII, pp. 206 y 209 Condensación</p>
<p>(23) En el aposento de la Lozana; comienza a amanecer. Alterada, la Lozana despierta a Rampín para contarle su pesadilla: los criados lo habían tirado al río. «Todos mis sueños siempre se han cumplido», le explica. «Así que júrame que no te acercará estos días al río. Y dame tu espada, no quiero que hagas una barbaridad». Se escuchan ruidos y murmullos por la casa. La Lozana cree que ya han venido a buscarlo, pero irrumpe en la habitación una turba de jovencuelas. La Lozana pretende excusarse de haber dormido con Rampín, explicándoles que está allí por unas fiebres. Entre risas, pellizcos y tirones de sábanas, una de ellas pregunta con segundas: «¿Quién tenía la fiebre, él o tú, Lozana?». La Lozana las echa. Luego le pide a Rampín que se levante para hacer la compra. Fuera le aclaran que han venido a que ella las embellezca para ir hermosas a una boda. La Lozana, una a una, las reprende por no haber venido antes y haberse dejado acicalar por manos de otras: «¡Qué pintas! ¡Qué cejas! ¡Qué bigotes! ¡Qué zurcidos! ¡Qué uñas! ¡Qué pelos! ¡Qué piel de manchas! ¡Qué mamas!» Rampín sale del aposento y todas se apresuran a manosearlo y piropearlo. La Lozana vuelve a apartarlas. Sentada en un sillón, las pone a derredor suya: «¡Venid, acercaos a la luz! ¡Quiero ver los destrozos que os han hecho!»</p>	<p>Mamotreto XXXI, p. 206</p> <p>Ø</p> <p>Mamotreto XLVIII, pp. 258-259</p>
<p>(24) En el calabozo. El carcelero, riéndose despóticamente, empuja a Rampín a una celda. En ella hay un preso enloquecido⁶⁹⁷.</p>	<p>Mamotreto XXXI, pp. 207-208</p>

Celidonia? –Lozana y Rampín en Roma.») a la fonética de la Lozana y de Clarina: «—¡Que quién es mejor que Clarina! —¡La Lozana, que es divina!», y además se humilla a Sangüeso, cosa que no sucede en *Lozana-Delicado*, donde Sagüeso es premiado por la Lozana tras vociferar su valía frente a Celidonia, presentándole a la vieja Divicia, con la que terminará refocilándose (Mamotreto LIII).

⁶⁹⁴ Esta filia por el travestismo es en puridad un añadido. No obstante, no podemos evitar relacionar esta escena con el Mamotreto LV, donde la Lozana viste al joven desbarbado Coridón de villana para que consiga reconquistar el amor de la infeliz Polidora, cuyo padre la había casado por interés con un «desgraciado viejo, vano de ingenio y rico de tesoro», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 278. Este fragmento de la novela fue adaptado en la *Lozana-Escrivá*.

⁶⁹⁵ F. Delicado, *Retrato de / la Lozana: andaluza...*, *op. cit.*, fol. 8v.

⁶⁹⁶ En un mismo título, se fusionan los dos mamotretos citados.

⁶⁹⁷ En el texto, no hay rastro alguno de este preso enloquecido. Es un añadido cómico con el que se monta un breve gag. Rampín, inocente, comparte celda con este psicópata estrambótico, bizco, sucio, desmelenado, que parece querer comérselo. Cuando el carcelero va a sacarlo (escena 26), vemos cómo es

<p>(25) En la calle. Oliveros corre a avisar a la Lozana. En el camino se tropieza con un cura, que desde el suelo se pregunta: «Quousque tandem abutere patientia?»⁶⁹⁸. En casa de la Lozana. Al recibir la noticia (Rampín ha matado supuestamente a cuatro personas), pide a las jóvenes que estaba acicalando que se apresuren tal como están a salvar a Rampín de la horca, que el tiempo apremia: «¡Buscad a vuestros amigos para salvarle, que es inocente! ¡Vamos, vamos!»</p>	<p>Mamotreto XXXII, p. 209</p>
<p>(26) En la calle. La Lozana le pide a un caballero, el mismo que conoció en la casa de Clarina (escena 8), que intermedie por Rampín. Él acepta a cambio de otro favor, en el que ella hallará «el gusto y el placer de la recompensa»⁶⁹⁹.</p>	<p>Mamotreto XXXII, pp. 209-210 Traslación</p>
<p>(27) En el calabozo. El carcelero saca a Rampín, que estaba siendo zarandeado por el preso enloquecido. Al verlo, aún angustiada, la Lozana corre a abrazarlo. La Lozana se entera de que no ha matado a nadie, solo lo habían detenido por robar pepinos. La gente que había sido movilizada por la Lozana para salvar el cuello de Rampín rompe a reír al conocer la verdad del delito. Confusa y avergonzada, les grita: «¡Parecéis un corral de gallinas! [...] ¡Qué tiene de malo comer pepinos!»⁷⁰⁰.</p>	<p>Ø Mamotreto XXXII, p. 210 Visualización</p>
<p>(28) Sobre el fotograma congelado de una lámina de la época⁷⁰¹, la voz <i>off</i> narrativa refiere el título del Mamotreto VI: «Cómo la Lozana estuvo con un caballero porque diese fe de su potencia a Clarina. Y cómo al saberlo Clarina</p>	<p>Mamotreto XXXVII, p. 224</p>

zarandeado eléctricamente por el loco. Mareado, Rampín se despide de él con cariño: «¡Adiós, Pedro Mari!»

⁶⁹⁸ Pese a las numerosas locuciones latinas de *Lozana-Delicado*, esta no la hemos encontrado. *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* pertenece a las *Catilinarias* de Cicerón.

⁶⁹⁹ En la novela, la Lozana, tras enterarse de que Rampín ha sido apresado, corre desesperada a encontrarse con aquellas personalidades que, por su influencia, puedan ayudarla. A todas les ofrece lo mismo —también todas lo reclaman—: «cabalgar». Así pues, en este personaje interpretado por Miguel Rellán, un secundario recurrente en todo el episodio, recalcan otros como Malsín, Monseñor, Patrón o Polidoro.

⁷⁰⁰ En diálogo con la Lozana, Polidoro le cuenta lo ocurrido en la mazmorra: «Ya su excelencia era contento que fuese en galera y mandó llamar al Barrachelo, y se quiso informar de lo que había hecho, si merecía ser ahorcado. El Barrachelo se rió, su excelencia dijo: “¿Pues qué hizo?”. Dijo el Barrachelo que, estando comprando *merenzane* o berenjenas, hurtó cuatro. Y así todos se rieron, y su excelencia mandó que luego lo sacasen», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 210. El efecto cómico en el episodio es mucho más acentuado. La Lozana, que piensa ingenuamente que Rampín ha enviado al otro mundo a media docena de hombres, ha recorrido media Roma involucrando a varias personalidades para que medien en la causa. Cree que la feroz escabechina de Rampín acabará con él en la horca. Ya en la mazmorra, descubre una realidad menos aguerrida. Rampín había sido apresado por robar, supuestamente, unos pepinos. Todos los presentes, que esperaban lo peor tras un duelo que, según decía la Lozana, había acabado en un asesinato múltiple, rompen a reír a carcajadas. El supuesto león se ha quedado en un inofensivo gatito, un simple ladronzuelo de pepinos. O como le dice irónicamente Trinchante a la Lozana en el texto, tras percatarse que Rampín ha acabado remojándose en desperdicios por no hacerle frente a un ratón: «Señora, voto a Dios que esto vale mil ducados. Salir de prisión y caer en la melcocha por no morir mal logrado a las uñas de aquella leona», *Ibidem*, p. 212.

⁷⁰¹ F. Delicado, *Retrato de / la Lozana: andaluza...*, *op. cit.*, fol. 19v.

<p>decidió burlarse de la Lozana, de Rampín y del caballero».</p> <p>(29) En el aposento de la Lozana. El caballero que se ofreció a sacar a Rampín de la cárcel está vistiéndose. Insiste en pagarle, ya que prefiere cobrarse su favor con otro favor distinto al sexual: que le anuncie su potencia y virilidad a Clarina. «Si os pide dinero, decidle que estoy dispuesto a ponerle a sus pies toda mi fortuna», agrega. La Lozana acepta el encargo y el caballero se marcha. No obstante, enfadada de que Clarina sea el foco de atención del caballero y no ella, refunfuña y tira las monedas por el suelo. Llama a Rampín y lo manda a la casa de Clarina. «¿Qué te ocurre?», le pregunta Rampín al verla enfadada. «¡Que estoy de Clarina hasta el moño!»⁷⁰²</p> <p>(30) En el aposento de Clarina. Rampín le da el recado a Clarina, «el caballero es un débil eunuco». Clarina le propone que se acueste con ella para que él compruebe cuál de las dos, ella o la Lozana, es la mejor. Ante el gesto asustadizo de Rampín, Clarina le aclara: «Ahora no es el momento. [...] Yo te avisaré. [...] Y ponte fuerte, no vaya a resultar que tú también seas un eunuco». Clarina avisa a una criada. Al entrar, le desvela su plan: «Quiero burlarme de la Lozana».</p> <p>(31) La criada de Clarina le abre al caballero, que acaba de llegar de la calle. El caballero se arrodilla ante su dama, agradeciéndole su cita. Ante la petición de cincuenta ducados, el caballero le pregunta que si nunca cobra por qué con él hace la excepción. «No es por lo que vamos a hacer, sino por lo que voy a sufrir cuando estéis ausente de mis brazos», le explica Clarina con tono edulcorado. Clarina le cuenta lo que la Lozana ha dicho de él. «¿Yo, un eunuco?», se ríe el caballero. «Afortunadamente, pronto vais a tener la ocasión de convenceros de lo contrario», añade con arrogante picardía. Clarina abandona el aposento y avisa a su marido del</p>	<p>Mamotreto XXXVII, pp. 226.228 Transformación</p> <p>Ø</p> <p>Ø</p>
--	---

⁷⁰² Chúmez emplea este mamotreto para hilarlo con la promesa anterior de la Lozana: si el caballero sacaba a Rampín de la cárcel, la prostituta se acostaría con él. En el texto literario, el motivo es diferente. Patrón, personaje que será absorbido por el caballero catódico, le pide a la Lozana que intermedie para cambiar de rumbo el rechazo sistemático de Angélica (Clarina en *Lozana-TV*), por quien muere y con quien desea intimar al menos dos noches por semana. Pero el problema, como le cuenta la Lozana, no es tanto de amores como de impotencia: «si vuestra merced tiene ciertos defectos que dicen, será vuestra merced perder los ducados y yo mis pasos». Ofendido en su hombría, Patrón se lanza a demostrarle a la Lozana su brío sexual, para que lo pregone y llegue oídos de Angélica: «PATRÓN.- ¡Oh, pese a tal! ¿Y eso decís? ¡Por vida de tal que lo habéis de probar, porque tengáis qué contar! ¡[...] veréis si estoy ligado! ¡Y mirá cómo desarmo! LOZANA.- ¡Tal frojolón tenés! [...] PATRÓN.- Tomá, [...] que ni a mí se me olvidará ni a vos se os irá de la memoria de hablar de esa señora y decilde lo que sé hacer. LOZANA.- Por mi vida, señor, que como testigo de vista diré el aprieto en que me vi. ¡Ay, ay! ¿Y desos sois? Desde aquí voy derecha a contar a su merced vuestras virtudes», *Ibidem*, p. 227. En *Lozana-Delicado*, también florecen los celos en la prostituta, aunque más sutiles y disuasorios que esa rabieta espontánea que acaba pagándola con Rampín. Ese amor propio se manifiesta directamente: «Catá que me corro si de otra se enamoró»; o indirectamente cuando le desvela cuál es la verdadera belleza de Angélica: «Que su cara está en mudas cada noche y las mudas tienen esto, que si se dejan una noche de poner, que no valen nada. Por eso se dice que cada noche daba de cena a la cara», *Ibidem*, pp. 226-227.

<p>deshonroso caballero: «Ahora podréis comprobar la clase de amigo que tenéis».</p> <p>«¿Así cuidáis de mi honra?», le pregunta furioso al entrar, sacando su espada. Forcejean. El caballero consigue escabullirse y, despidiéndose de Clarina con un beso, salta por la ventana como si al otro lado hubiese una piscina.</p> <p>«¡Aún no lo habéis visto todo!», le dice al marido. Entre risas, le pide a Rampín que salga de debajo de la cama. «No puedo», le grita con miedo Rampín, «estoy desnudo como vos dijisteis que estuviese». El marido trata de agredirle, pero Clarina le pide que lo deje en paz, pues solo se trataba de «una burla mía contra él y la Lozana»⁷⁰³.</p>	
<p>(32) Sobre un fotograma congelado de una lámina de la época⁷⁰⁴, la voz <i>off</i> narrativa refiere el título del Mamotreto VII: «Cómo Rampín dijo la burla de Clarina a la Lozana. Y cómo después tropezó con los primeros apestados»⁷⁰⁵.</p>	Ø
<p>(33) En casa de la Lozana. La Lozana se enfada con Rampín por haber intentado compararla sexualmente con Clarina. Rampín se defiende diciéndole que ella también se acostó con el caballero. Encolerizada, la Lozana lo echa a golpes de la casa, gritándole que todo lo hizo por él, para sacarlo de la cárcel. Rampín enciende más el fuego de la discusión al gritarle que no es más que una mujer celosa de su <i>archienemiga</i> Clarina.</p>	Ø
<p>(34) En la calle. Rampín se tropieza con una comitiva que portaba en una camilla a un muerto. Uno de ellos, con una máscara de pájaro, de negro y con voz en eco, le grita: «¡Queréis ser más que la muerte y matar a los que ya están muerto! ¡Huid de la peste!». Rampín huye atemorizado.</p>	Ø
<p>(35) En casa de la señora del caballero, en el salón. Aconsejada por Trigo, la señora ha solicitado a la Lozana para curarle un «dolor de madre». Celestinesca en sus recetas, la Lozana le suelta su prescripción: ahumarse con lana de cabrito, emplaste de pez, aceite en el ombligo, etc. Tras esto, le pregunta por su marido, el caballero. «Está acostado en la cama desde que se calló del caballo hace unos días», le responde la señora⁷⁰⁶.</p>	Mamotreto XXIII, pp. 178-179 Simplificación

⁷⁰³ Estas rencillas y competiciones entre prostitutas, ya fuesen estas cortesanas o mujeres con menos recursos, son usuales en *Lozana-Delicado*. En más de una ocasión, la Lozana es el centro de las burlas, las habladurías o de diversos engaños, cuyos motivos son hacerla rabiar o ningunearla. En el Mamotreto LVII, por ejemplo, la Jerezana improvisa una mentira para deleitarse con la reacción de la Lozana. Obliga a sus criados a decirle que, aunque había concertado una cita con la cordobesa, ella, la Jerezana, había preferido ir a afeitarse con la Pempinela. Y todo esto solo para «ver lidia de toros», *Ibidem*, p. 284.

⁷⁰⁴ F. Delicado, *Retrato de / la Lozana: andaluza...*, *op. cit.*, fol. 51r.

⁷⁰⁵ Aunque, directa o indirectamente, esté presente en varios mamotretos (XVII, XLIII, LXII o LXIV), ninguno de ellos hace referencia en sus títulos a estos tropiezos de Rampín con los primeros brotes de la enfermedad.

⁷⁰⁶ De la novela se omite el simpático equívoco con el vocablo *madre* ('vagina'): «LOZANA.- Decí a su merced que está aquí una española a la cual le han dicho que su merced está mala de la madre y le daré remedio si su merced manda. ESCLAVA.- Señora allí está una gentil mujer que dice no sé qué de vuestra

<p>En el aposento del caballero. La Lozana, vengativa, se alegra al ver al caballero inmovilizado en la cama. Introduce las manos debajo de las sábanas y con mirada sádica le dice: «Voy a hurgar un poco para que salga la sequedad y el frío como a vuestra esposa». El caballero queda suspirando de dolor. La Lozana sale del aposento con una reverencia.</p> <p>En el salón. La Lozana le dice a la señora que, a pesar de haber empeorado su esposo, el caballero sanará, aunque «tardará unos cuantos meses en poder volver a montar a caballo». La Lozana se marcha sin cobrar sus servicios. Ante la incompreensión de la situación, el maestresala le añade a su señora: «¡Estáis de enhorabuena, señora! ¡Sois la primera persona que ha conseguido un trabajo gratis de la Lozana!»⁷⁰⁷</p>	<p>Mamotreto LXIV, pp. 304-305 Transformación</p>
<p>(36) Sobre un fotograma congelado de una lámina de la primera edición⁷⁰⁸, la voz <i>off</i> narrativa refiere el título del Mamotreto VIII: «Cómo cuando la Lozana cansada de Roma y temerosa de la peste decía qué le convenía hacer para tratar en esta tierra sin servir a nadie, entró Rampín y decidieron partir juntos los dos»⁷⁰⁹.</p>	<p>Mamotreto LXVI, p. 308 Transformación</p>
<p>(37) En el aposento de la Lozana. Recogiendo desordenadamente sus cosas, la Lozana ha decidido marcharse de aquella ciudad. Está cansada de lidiar con las cortesanas y el entorno de sus negocios, hubiera preferido relacionarse con «romanas decentes, porque yo soy tan honesta como todas las romanas y como todas las españolas juntas». Rampín le avisa que ha llegado la peste. «¡La peste hace mucho tiempo que estaba en Roma!», exclama la Lozana. La Lozana le dice Rampín que se va de allí para cambiar de vida y él le pide que la lleve con ella.</p>	<p>Mamotretos XXXI y XLI, pp. 206-207 y 239-240 Condensación</p>
<p>(38) En la calle, de noche. Rampín le pregunta por qué va</p>	<p>«Esta epístola...», pp.</p>

madre. CORTESANA.- ¿De mi madre? ¡Vieja debe ser, porque mi madre murió de mi parto!», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁰⁷ Chúmez utiliza inteligentemente este mamotreto para cerrar la relación de la Lozana con este caballero interpretado por Miguel Rellán. En la novela, son tres, Palafranero, Camarino y Sarracín, los que solicitan la ayuda sexual y médica de la Lozana para curarles el miembro poniéndoles la mano encima (masturbándolos): «So contenta: Santo Ensalmo se salió y contigo encontré, y su vista te sanó, así como esto es verdad, así sanes d'este mal. Amén», *Ibidem*, pp. 304-305. Como se observa en la escena, la transformación es evidente. Con la venia de su señora, que desea recuperar la virilidad de su marido, la Lozana visita al lisiado caballero, que guarda reposo escayolado de pies a cabeza tras haberse caído, según él, del caballo (recuérdese que en la Escena 31 él mismo se había auto-defenestrado por la ventana del aposento de Clarina). La Lozana aprovecha la situación, él inmóvil y sin poder confesarle la verdad a su señora, para palparle el miembro y retorcérselo, arruinándose con unos cuantos meses de impotencia. De tal forma se venga la Lozana de haber sido utilizada como instrumento para conquistar a su archienemiga Clarina.

⁷⁰⁸ F. Delicado, *Retrato de / la Lozana: andaluza...*, *op. cit.*, fol. 39v.

⁷⁰⁹ Chúmez transforma el título del último mamotreto para adaptarlo a sus últimas escenas. El de la novela es «Cómo la Lozana se fue a vivir a la insula de Lípari y allí acabó muy santamente ella y su pretérito criado Rampín, y aquí se nota su fin y un sueño que soñó», F. Delicado, *La Lozana...*, *op. cit.*, p. 308. Nótese que en la adaptación no se recurre de nuevo a las habilidades adivinatorias de la Lozana, porque más que en el pronóstico del Saco de Roma o la peste, lo que motiva, en principio, la marcha de la prostituta es su hartazgo de la ciudad y sus gentes, con las que siempre anda en riñas, piques, luchas de poder y embelecós.

<p>tan elegante. «Por si la peste nos alcanza; quiero que la muerte me encuentre hermosa», le responde la Lozana. Empujan los dos una cama con ruedas cargada de bártulos. La Lozana se apena al ver el cuerpo de Clarina, sola, «sin son, sin luces, sin llantos». Como la llevan a una fosa común, le da a uno de los enterradores cincuenta ducados para que la entierren dignamente.</p> <p>Dos hombres llevan en camilla a otro hombre que les grita: «¡Que no estoy muerto! ¡Que estoy vivo!». Uno de ellos le recrimina: «¡Calla, que eres un caprichoso!».</p> <p>Con los ducados en la mano, uno de ellos exclama: «¡Anda, con cincuenta ducados va a enterrar a los muertos su padre!»⁷¹⁰.</p>	<p>317-318 Desarrollo</p>
<p>(39) En campo abierto; amanece. La Lozana y Rampín se encuentran con una niña llamada Clarina; creen que sus padres han muerto y deciden llevársela.</p> <p>Los padres despiertan y al ver que no está su hija se desesperan. Se topan con la Lozana y Rampín, que se apresura a decirles que todo se ha debido a una confusión. «¿Por qué íbamos a estar muertos?», le pregunta el padre. «Por la peste. [...] ¿O es que ustedes no saben que hay peste?», se extraña Rampín. «Nosotros no queremos saber nada», le dice el padre. «No nos queremos meter en política.»</p> <p>La Lozana transforma su tristeza en ilusión cuando le manifiesta su deseo de tener una hija a Rampín. «¿Ahora mismo?», le pregunta Rampín. «¡Sí; y si tienes fuerzas, tenemos varios!». Juntos se arrodillan con romanticismo frente a una hoguera.</p>	<p>Ø</p>
<p>(40) Mientras se revuelcan los dos pícaros, la voz <i>off</i> narrativa cierra el episodio: «Y con esto quiero dar gloria a la Lozana, que aunque fue una mujer muy audace se guardaba mucho de hacer cosa que fuese ofensa a Dios ni a sus mandamientos, la cual se apartó con tiempo y se fue a vivir a la isla de Lípari, y allí se mudo de nombre y se llamó la Vellida. De manera que gozó de tres nombres: en España, Aldonza; en Roma, la Lozana; y en Lípari, la Vellida; nombres los tres que demuestran cosa garrida y hermosa, y Lozana particularmente lindeza, hermosura, belleza y lozanía»⁷¹¹.</p>	<p>«Cómo se escusa...», pp. 312 y 315.</p>

⁷¹⁰ Curiosamente, en vez de otro mamotreto, Chúmez aprovecha uno de los paratextos finales para recrear esta emotiva y simpática escena, como ocurrirá con la última. El título completo es «Esta epístola añadió el autor el año de mil e quinientos e veinte e siete, vista la destrucción de Roma y la gran pestilencia que sucedió, dando gracias a Dios que le dejó ver el castigo que méritamente Dios permitió a un tanto pueblo», *Ibidem*, p. 317.

⁷¹¹ El título completo de este paratexto es «Cómo se escusa el autor de la fin del *Retrato* de la *Lozana* en laudade de las mujeres», *Ibidem*, p. 311.

8. *LA HIJA DE LA CELESTINA*. DE LA NOVELA EJEMPLARIZANTE A LA ADAPTACIÓN COMPRENSIVA

...pero con el adorno de Poesía
la angosta senda de virtud nos muestra,
y del ancho carril de la siniestra
con trágicos ejemplos nos desvía.

Andrés Rey de Artieda

MÉNDEZ: Para vosotros todo es cama, lecho
de posada o de hierba. ¡Cómo se nota que
sois jóvenes! ¡Dios mío, bendícelos, que se lo
merecen!

La hija-TV, Angelino Fons

¡Dura ley estableciste, dura y forzosa, Madre
Naturaleza, cuando obligaste al hombre, rey
de todas las criaturas, a que siguiera los
antojos de una mujer fácil que sólo se desvela
en buscarle su perdición!

La hija-Salas, Salas Barbadillo

Aparte del audiovisual que analizamos, la novela cortesana *La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo —a partir de ahora nos referiremos a esta obra como *La hija-Salas*— ha sido material para al menos dos traslaciones más⁷¹². La primera de ellas forma parte de la trapisonda televisiva de Fernando Fernán-Gómez, quien deglutió los capítulos Primero, 2 y 5 para configurar los capítulos V y IX de su serial *El pícaro*⁷¹³. La segunda solo fue un intento, porque de ella solo nos ha quedado

⁷¹² «*La hija de Celestina* es denominada “novela” por quien solventó su edición zaragozana, el alférez Francisco de Segura, comprendiendo “novela” en su sentido actual de ‘novela corta’ o ‘novela cortesana’. Esta pauta genérica permite comprender el proyecto de Salas Barbadillo de ofrecer al lector de la época su propuesta de *novella* a la española, precisamente por los mismos años en que Cervantes también se aplica en la redacción de las *Novelas ejemplares* (1613). Sabido es que en *La hija de Celestina* se mezclan, aunque sin fundirse totalmente, la materia picaresca y una intriga amorosa tomada de la *novella* a la italiana», F. Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina...*, *op. cit.*, p. 36.

⁷¹³ Hemos respetado la numeración de los capítulos de E. García Santo-Tomás en A. J. de Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina*, Madrid, Cátedra, 2008. A partir del «Capítulo Primero», los demás se presentan escritos con números arábigos: «Capítulo 2», «Capítulo 3», «Capítulo 4», etc.

el título del guion: *La hija de Celestina. Sinopsis para una versión cinematográfica en versión libre por Jorge Grau.*

El episodio de *La hija de Celestina* —*La hija-TV*— contó con el guión de Emilio Romero, con la dirección de Angelino Fons y con reconocidísimos actores como Victoria Vera, Queta Claver y Máximo Valverde.

Por azares de la época, algunas de sus localizaciones fueron compartidas con una de las obras maestras del cine español, *El sur* (1983) de Víctor Erice, director que, por otro lado, había sido años atrás ayudante de Angelino Fons, como él mismo le cuenta a E. J. Pastor:

Fui a localizar a Carmona y cuando veía una casa, un patio, una cuadra que me parecían adecuadas para la película, estaba ya apalabrada para el rodaje de *El Sur*, de Víctor Erice, pero por desgracia para Víctor y suerte para mí se recibió una orden de Elías Querejeta de que se daba por finalizado el rodaje de *El Sur*, y así pude utilizar los escenarios que previamente ya había localizado y elegido. Bajo el sofocante sol andaluz recordaba que Víctor había sido ayudante mío en la práctica de segundo curso de dirección en el I.I.E.C. No hay nada nuevo bajo el sol⁷¹⁴.

Que ambos colegas tuviesen el mismo ojo para las localizaciones solo podía pronosticar una cosa: *Las pícaras* albergarían al fin un episodio equilibrado y crítico, y Fons cerraría el estrafalario nivel estético de sus precedentes con una visión atípica en relación a lo que se había venido emitiendo. Con irregular éxito, el director alicantino ya había adaptado varios textos literarios —de Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1969) y *Marianela* (1972); y de Carmen Martín Gaité, *Emilia... parada y fonda*

⁷¹⁴ E. J. Pastor Martín, *Conversaciones con Angelino Fons...*, *op. cit.*, s. p.

(1975)—, dejando para el séptimo arte joyas notables como *La busca* (1966), basada en la novela homónima de Pío Baroja. Sin duda alguna, esta experiencia, a la que hay que sumar la de auxiliar de dirección junto a Marco Ferreri en la mítica *El cochecito* (1960) o la colaboración en guiones de Carlos Saura como *La caza* (1966) o *Peppermint Frappé* (1967), le sirve para adentrarse con profundidad en la novela de Salas, invirtiendo su mensaje con remarcable sutileza.

Aunque en un intertítulo se indique que *La hija-TV* es una «adaptación libre», realmente habría que situarla entre dos distantes orillas: la ilustración y la reinterpretación. Por un lado, existe un paralelismo entre la trama de Salas y el episodio de Fons, hasta el punto de que este únicamente parece limitarse a traducir en imágenes lo que el texto narra, sin alejarse un ápice de su referente. La propuesta de Fons se sitúa en este sentido en las antípodas de las libérrimas opciones de trama y añadidos de *La viuda-TV* o *La fingida-TV*. Ciertamente, en *La hija-TV* hay añadidos, pero cuando estos aparecen, o bien ahondan en el tono seco y dramático del episodio, o bien son extrasicalípticos que cumplen la función de mimetizar estilísticamente *La hija-Salas* con las demás adaptaciones de *Las pícaras*. Los pocos ejemplos vinculados al destape son un par de símbolos eróticos: unas manzanas mordisqueadas cayéndose de las manos o colocadas sobre la mesita del dormitorio donde se acarician semidesnudos Elena y don Sancho, y un huevo aplastado por un manotazo de Elena, cuyo significado es la *petite mort* de la pícara al refocilarse con Montúfar; algunas escenas de solaz amoroso entre Elena y don Sancho; la escena donde el rijoso Antonio se oculta bajo la cama y aprovecha un descuido para huir sigiloso del aposento de Elena; o aquella otra en la que

la pícara, en una acción rarísima para la época, se besa con su «amiga» Fernanda, abandonando luego, desnuda, la tina en la que se acaba de enjabonar⁷¹⁵.



fot. 155

fot. 156

Y por otro, Fons reinterpreta *La hija-Salas* al modificar un mensaje que en última instancia subvierte aquello que el escritor madrileño, sin remedio, portaba como mochila de época: el aviso a sus conciudadanos del peligro de las mujeres libres. Solo una aproximación más concienzuda permite vislumbrar este fino acercamiento del director, porque en su casi total ejercicio ilustrativo, una suerte de sosas viñetas en movimientos, más raspadas y entecas que la viva compostura de su original, pasa desapercibido su talante crítico, cuya meta es la de desdecir la empeñada perorata de Salas, una razón endiablada que no era otra que la de ejemplificar con el castigo aquello de lo que los hombres de *bien* debían escabullirse.

Con tal propósito, Fons le da al espectador gato por liebre, aunque el gato sea más tolerante y empático que la liebre misma. Cumple como pupilo aventajado las

⁷¹⁵ Durante la Transición, las relaciones lésbicas estaban «muy lejos de ser ni siquiera imaginadas en la televisión española», M. Palacio, *La televisión..., op. cit.*, p. 252. En el séptimo arte, la figura de la lesbiana, prácticamente desconocida, «asoma como tal en la última etapa de la comedia cinematográfica española. No es un personaje muy frecuente; suele presentarse de un modo directo y desprejuiciado; es raro que se le trate como una “anomalía”, pero no siempre puede evitarse dibujarlo como un caso situado al margen de lo común, y como tal, motivo de conflictos domésticos, a la vez que filón de inesperadas sorpresas narrativas», Á. del Amo, *La comedia..., op. cit.*, pp. 366-367.

exigencias de etiqueta de una *adaptación como ilustración*⁷¹⁶, pero hacia el final de su tebeo en movimiento subvierte con maña el fondo, como luego detallaremos, apartándose del relato literario, diferenciándose de él, traicionándolo justificadamente.

En cuanto a la extensión, la novela corta de Salas era en principio un texto idóneo para ser trasladado a un film, gracias sobre a las no más de cien páginas que atraviesan el libro⁷¹⁷. No obstante, y teniendo en cuenta la duración de los episodios de *Las pícaras*, era natural que se suprimiesen algunos capítulos, así como casi todas las digresiones del autor madrileño. Los desechados son el capítulo 3, donde Elena «cuenta a Montúfar su vida y nacimiento»⁷¹⁸; el capítulo 5, donde «Elena hace una burla a Montúfar, de que él toma satisfacción»⁷¹⁹, esto es, Montúfar cae gravemente enfermo y Elena y Méndez, mientras este yace moribundo, aprovechan para esquilmarlo y huir de su lado, pero, jugarretas del destino, el rufián se recupera y, tras dar con ellas y atraparlas, les devuelve el ultraje atándolas a un árbol en un monte espeso, escondido y retirado, para darles penitencia y luego abandonarlas a su suerte; el capítulo 6, donde «quédanse Elena y Méndez en aquella solitaria prisión, donde se ven en mayor confusión que la pasada»⁷²⁰, un breve capítulo en el que don Sancho se encuentra por casualidad con las maltrechas pícaras, pero, antes incluso de desatarlas, tras verse obligado a retirarse para detener una boba reyerta entre sus acompañantes, se encuentra al volver con que Montúfar ya las ha liberado por pragmatismo, pues el ladino advierte

⁷¹⁶ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine...*, *op. cit.*, p. 64.

⁷¹⁷ Esto depende también de la edición que se maneje. Aun siendo textos satélites, que en el fondo nada aportan a la trama, hay que recordar que, tras su publicación en Zaragoza en 1612, dos años después *La hija-Salas* se reeditaría en Madrid bajo el título *La ingeniosa Elena* «con una serie de textos intercalados, a saber, dos relatos apicarados en tercetos que llevan el título de *La madre* y *El marido*, una novela cortesana titulada *El pretendiente discreto* y cinco romances de “Malas manos”», E. García Santo-Tomás, «Introducción», *op. cit.*, p. 59.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 105.

⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 123.

⁷²⁰ *Ibidem*, p. 133.

que el «dinero y joyas de la que la había despojado era fuerza se le acabase dentro de algún tiempo, y que el verdadero caudal estaba en la belleza del rostro» de Elena⁷²¹.

Una de las dificultades más espinosas que tuvieron que solucionar los adaptadores es el juego de voces de la novela. Aunque por lo general sea la tercera persona narrativa la predominante, Salas alterna en varios momentos la segunda persona, e incluso la primera. Ya hemos señalado que se prescinde del capítulo 3, el único donde el autor madrileño le da voz a su creación principal. En él, Elena se expresa en primera persona, serenando la huida en carreta con la historia de su filiación picaresca:

Ellos caminaban, y aunque la hora de la noche pedía sueño, el temor no consentía, porque es cama muy dura: sobre ella nadie descansa. Al más perezoso inquieta y desvela, haciéndole contar igualmente todas las horas de la noche que, aunque sea muy breve, siempre la que no se duerme parece una eternidad.

Elena, que quiso divertir a Montúfar para que no se desanimase —porque en los suspiros que iba dando mostraba más arrepentimiento que satisfacción— dijo así:

—Muchas veces, [...] me has mandado que te cuente mi nacimiento y principios [...] ahora nos sobra tiempo⁷²².

Con buen tino, Fons prescinde de este alivio de caminantes que nada aporta a la trama y que le hubiese complicado demasiado la adaptación⁷²³. Salas Barbadillo, en

⁷²¹ *Ibidem*, p. 138.

⁷²² *Ibidem*, p. 106.

⁷²³ «El desplazamiento de los orígenes de la protagonista a ese “más agradable lugar” obedece, en principio, a la preceptiva del *alivio de caminantes*, o sea el introducir una narración breve en medio de un viaje; con ello se lograba el efecto de una elipsis (pasarían algunos siglos más para que los lectores comprendieran el valor de dejar líneas en blanco). Y será precisamente en la ida de Toledo a Madrid, cuando Elena cuente su vida siguiendo el molde autobiográfico propio de la picaresca. Pero este discurso confesional pretende en su circunstancia (plena fuga tras la estafa al tío de don Sancho) sosegar a Montúfar [...] por el delito cometido. La historia de Elena contada por ella misma, entonces, aspira a brindarle a Montúfar en primera instancia un “alivio”, pero también la seguridad de que su compañera posee un *curriculum vitae* criminal que los respalda (con lo que no debería temer), además, la convicción de que ella lo ama ciegamente, pese a la cobardía que éste exhibe, la cual, a la larga, será buen motivo

cambio, emplea el mecanismo para alinear su ficción con el género picaresco, aunque también se aparte de este en otras muchas cuestiones⁷²⁴. Precisamente en esto mismo, el fecundo novelista se desgaja intencionadamente de modelos anteriores en los que se partía del presente del protagonista —*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El buscón*, *Marcos de Obregón*, *La pícaro Justina*, etc.—, hurtándole la voz a su pícaro e interponiendo la suya de narrador, para empequeñecerla, ningunearla y exhibirla como sirena engañosos:

mujer de buena cara y pocos años, que es la principal hermosura, tan sutil de ingenio que era su corazón la recámara de la mentira, donde hallaba siempre el vestido y traje más a su propósito conveniente[s].

Persona era ella que se pasara diez años sin decir una verdad; y lo que más se le ha de estimar es que nunca le echaba [de] menos, y vivía muy contenta y consolada sin sus visitas. Cierta que mentía con mucho aseo y limpieza, y que salía una bernardina de su boca cubierta de pies a cabeza de tantas galas que se llevaba los oídos de los que la escuchaban, sin poderse defender los más severos y rigurosos ánimos⁷²⁵.

Como señala Coll-Tellechea,

para que Elena pretenda abandonarlo», F. Rodríguez Mansilla, «"Quien bien ata, bien desata": *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo», en *eHumanista*, 6 (2006), p. 116 [Recurso en Red: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_06/Articles/Rodriguez%20Mansilla.pdf].

⁷²⁴ Salas incluye el relato autobiográfico de Elena en «una trama fragmentaria de *novella* a lo Boccaccio y Bandello, como las que el anónimo y Alemán habían disuelto en el vivir del protagonista (o interpolado como digresión monda y lironda)», F. Rico, Francisco, *La novela picaresca...*, pp. 131-132. No obstante, «el esfuerzo de Salas Barbadillo se ha orientado a subvertir o contrahacer el género picaresco y proponer otra cosa: tampoco una *novella* al uso, sino su propia idea de novela naturalizada. El narrador de *La hija de Celestina* es plenamente consciente de su oficio y sus comentarios, tanto los de índole moral como los de índole formal, es decir, los que atañen al acto narrativo mismo, ofrecen una pauta para indagar en torno a los propósitos del propio Salas como impulsor de una novela (con su valor, reiteramos, de 'novela corta' o 'novela cortesana') a la española», F. Rodríguez Mansilla, «Estudio preliminar», *op. cit.*, p. 36.

⁷²⁵ A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, *op. cit.*, p. 84.

no hay [...] gran interés por parte del autor de dotar a la pícaro del control de la narración. [...] Ciertamente la dialéctica pasado-presente que se observaba en *Lazarillo*, *Justina* y *Guzmán*, posibilitada por su papel de narradores-protagonistas, no aparece en esta novela. Esta pícaro está muerta. Su historia, los últimos episodios de su historia, son narrados en tercera persona, por un agente extraño. Es el narrador quien organiza la situación, ordena los episodios, los controla y los convierte en ejemplo moralizador. [...] Con *La ingeniosa Elena* se consuma el rapto de la voz narrativa de la pícaro. Justina se debate entre ser sujeto y objeto de su historia, Elena es, claramente, mero objeto de la narración⁷²⁶.

En *La hija-TV*, solo en una ocasión se le entrega la primera persona a Elena. Se trata de un añadido epistolar en *off*, donde ella, manipulando ligeramente los hechos, intenta justificar su acción —un repentino matrimonio con un viejo comerciante— ante don Sancho. Con la misiva en la mano, la lectura callada del gentilhomme se transforma en dulce voz femenina, cuya función diegética es la de continuar con una sincera relación amorosa, y cuya función extradiegética es mostrarle al espectador las difíciles circunstancias de un personaje que se siente impelido a aceptar unas nupcias con las que apaciguar al fin sus miserias y descabros:

(Con semblante serio, Sancho lee la carta de Elena.)

ELENA (*Off*): Cuando leas esta carta, estaré fuera de España. Me he casado con un comerciante que está empeñado en ello... y yo no tenía más remedio: me buscaba la justicia. Te lo contaré todo cuando te vea. Dos meses no son gran cosa. ¡Por Dios, entiéndelo, estaba acorralada como una fiera o como un ciervo! ¡Tenía miedo! ¡Te quiero, Sancho! ¡No podría estar casada ni vivir sin verte! Elena.

⁷²⁶ Coll-Tellechea, Reyes, *Contra las normas...*, *op. cit.*, pp. 42 y 50.

La segunda persona de *La hija-Salas* se desestima prácticamente. Esta tiene que ver sobre todo con las digresiones de un autor empeñado en articular un discurso invectivo con el que, como mosca veraniega, dar la murga a sus semejantes, de ahí las llamadas directas al lector, a ese *tú* que debía absorber las flechas de su lucidez, consejos y amonestaciones⁷²⁷. Sus temas son el oficio miserable de robar lo ajeno, las nocivas mujeres libres —y las mujeres fáciles—, las congojas y fatigas innecesarias de un amante, o las consecuencias de flirtear con otra que no sea tu esposa, ya que tal hecho daría pie a una cascada de desdichas: «a quemar tu hacienda, a echar por el suelo tu reputación, a volver las buenas voluntades de tus deudos y amigos espadas que deseen bañarse en tu sangre»⁷²⁸.

No obstante, Fons sí que introduce la presencia de Salas Barbadillo. Esta, una suerte de ser que cabalga entre el novelista y el adaptador, cumple varias funciones narrativas, y viene a semejar la articuladora omnisciencia de *La hija-Salas*. En el episodio, las veces que se aprecia, cobra carta de naturaleza como voz *off*, la cual solo dará a conocer su identidad al final del mismo: «Y yo, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, que he narrado esto tal como sucedió, pido disculpas por los excesos del relato y gratitudes en caso de que hubiera distraído». Inteligentemente, Fons crea la ficción de que esta voz, y no la cámara ni el montaje, es la que escribe el relato, la que organiza a su antojo el conjunto de las aventuras de Elena. En sí, es un potente instrumento narrativo, pues agiliza la historia notablemente, sirviéndose de resúmenes y descripciones. Siempre solapándose con el fluir de los fotogramas, la voz *off* de Salas bien enmarca los acontecimientos, situando al espectador ante lo que sucede, bien comenta con prolepsis

⁷²⁷ «Hombre, ¿es posible que, cuando no tengas ojos para ponerlos en respeto que a Dios debes..?»; «Tan torpe es la condición de nuestro apetito, que aborreciendo el manjar limpio y saludable, jamás se ve hartado del más dañoso y grosero. [...] Hombre miserable, que pierdes la ocasión de ser el más dichoso de la tierra; tú, a quien dio el Cielo las dos mayores comodidades [...] Pues espérate un poco, oye, que no seré tan largo», A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, *op. cit.*, pp. 106 y 116-117.

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 117.

algunas acciones inacabadas, evitando así, entre escena y escena, cualquier elipsis incoherente o cualquier falta de remate, o bien traza panorámicas con las que sintetiza las argucias de la hija de Pierre y Celestina.

¿Qué hay entonces del director y del novelista en esta peculiar voz *off*? Podría decirse que de Salas se abraza la forma, la habilidad ficticia del oficio novelesco, aunque, en el fondo, Fons se aleje de él. Su mensaje no es ni mucho menos pariente de la mentalidad del escritor, ni de la mentalidad epocal áurea.

Antes de adentrarnos a desentrañar cómo en *La hija-TV* se desarticula la tesis de Salas, qué modificaciones tienen lugar para alcanzar dicho fin, veamos el siguiente esquema, con el que, por un lado, pretendemos escanciar lo ya esbozado en relación a las macroestructuras narrativas, y por otro, adelantar aquellas alteraciones puntales que atañen a los personajes, los cuales portan a veces con su proceder el objetivo fonsiano:

<i>La hija de Celestina</i> (Salas Barbadillo, 1612)	<i>La hija de Celestina</i> (Angelino Fons, 1983)
<p>1. ESTRUCTURAS NARRATIVAS:</p> <p>1.1. Supresión de la capacidad expresiva de la pícara, a excepción del alivio de caminantes</p> <p>1.2. Diégesis organizada por un narrador moralizante</p> <p>2. PERSONAJES:</p> <p>2.1. Don Sancho: enamorado y bobo</p> <p>2.2. Elena y Perico el Zurdo asesinan al rufián Montúfar</p>	<p>1. ESTRUCTURAS NARRATIVAS:</p> <p>1.1. Supresión de la capacidad expresiva de la pícara, a excepción de la voz <i>off</i> epistolar</p> <p>1.2. Diégesis organizada por el director, en la que se inmiscuye la voz <i>off</i> narrativa de Salas-Fons</p> <p>2. PERSONAJES:</p> <p>2.1. Don Sancho: comprensivo y donjuanesco (canalizador del mensaje de Fons)</p> <p>2.2. Elena asesina al comerciante y rufián Pascual</p>

2.3. Ajusticiamiento ejemplarizante de Elena y redención de don Sancho y Antonio de Valladolid	2.3. Ajusticiamiento de Elena y empatía de la voz <i>off</i> Salas-Fons y don Sancho por su trágico final
--	---

La crítica concuerda, por lo común, en el aspecto ejemplarizante de la novela de Salas: está «dotada de una intención moralizante explícita»⁷²⁹. Su obra se enmarca en una literatura de panfleto, de instrucción, que se ofrecía como modelo de autoalienación para la corte, y, como texto alienante, descartando y ahuyentando de sus márgenes precisos aquellos entes sociales que no pertenecían ni por sangre ni por bienes a la aristocracia. A esta apreciación social, se suma, entre otros, Coll-Tellechea, quien en un envidiable párrafo escribe:

Unos personajes formaban parte del ideal social cortesano y, por tanto, navegaban las aguas de la aventura sorteando peligros, para finalmente alcanzar el éxito, el amor, el reconocimiento, el poder, etc. Otros personajes, los procedentes de los sectores más alejados del poder, eran examinados a fondo en las ficciones, frecuentemente para satisfacer la pre-existente idea de su ignominia, maldad, simpleza, inferioridad, peligrosidad social, ambición desordenada de bienes y títulos, etc. A menudo, estos personajes eran recompensados con un final adecuadamente punitivo. Por lo general, era la interacción entre unos y otros personajes lo que proporcionaba la base de la aventura. Para ello, era necesario eliminar momentáneamente las barreras de alienación forzosa y autoalienación voluntaria que los separaban en la realidad. Al final, la restauración del orden de la narración implicaba la necesaria existencia de tales barreras, pues de no poder ser establecidas, la original situación de desorden que había dado pie a la aventura literaria habría derivado en un completo, aunque imaginario, descontrol social. Estimulante ejercicio político, pues, era el que prestaban estas narraciones cortesanas a sus lectores, para convencerlos —en caso de que hubiera dudas— de la superioridad del

⁷²⁹ A. Rey Hazas, *Picaresca femenina*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, p. 25.

status quo sobre cualquier alternativa, pasada, presente, o futura. Se trataba, en fin, de una literatura de reacción, como reaccionario era el Estado para el que se produjo⁷³⁰.

Generador del conflicto entre los de arriba y los de abajo, sin el que la trama quedaría estática, el caos momentáneo deja al descubierto la intrusión de una mujer libre en la esfera del caballero, así como sus armas, con las cuales horada el espacio que desestructura: «la seducción, el disfraz, la imitación de la regulada conducta cortesana y el comercio de la sexualidad»⁷³¹. Hacia el final, el desequilibrio que provoca la pícara Elena —según la pluma de Salas por ser «una mujer mala, una ladrona, una falsa cristiana, una falsa limosnera, una falsa viuda, una falsa dama y una falsa esposa»⁷³²— llega casi a desembocar en un sincero enamoramiento, hasta el límite de traducirse en una relación en la que el caballero hubiese abandonado a su esposa y exonerado a la prostituta. Pero esta incompatibilidad de agua y aceite se reacomoda, felizmente para el sosiego de la corte, pero con aciaga brutalidad para la pícara, con el castigo. El orden social es restaurado por la mano firme de la justicia, por la que son condenados Méndez, Perico el Zurdo y Elena. A la primera, «le dio la libranza el Juez sobre el verdugo de cuatrocientos azotes de muerte»; al segundo, «con satisfacción de toda la corte», «le hicieron joyel de la horca»; y a la tercera, con ensañamiento y humillación, le causaron «en los pechos más duros lástima y sentimiento doloroso», le dieron «garrote» y, «conforme a la ley, la encubaron» para que navegase su desgracia instructiva por el curso del río Manzanares⁷³³. Solo Montúfar se libra de la severidad de la dama ciega, aunque por cuestiones ajenas a esta: la fusta literaria de Salas termina con el rufián dejándolo al albur de Elena, quien lo envenena con unas guindas, ayudándose además

⁷³⁰ Coll-Tellechea, Reyes, *Contra las normas...*, *op. cit.*, p. 19.

⁷³¹ *Ibidem*, pp. 46-47.

⁷³² *Ibidem*, p. 49.

⁷³³ A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, *op. cit.*, pp. 146 y 153.

de la estocada certera de Perico el Zurdo. Prevalecen, en cambio, a salvo y resarcidos, don Sancho de Villafañe, quien como premio heredó los bienes de su tío y se «propuso de allí adelante vivir honesto casado», y su paje Antonio de Valladolid, quien «tomó el hábito de una religión»⁷³⁴.

Tras el escarmiento, Salas ha serenado las aguas enturbiadas por Elena, exponiendo sin ambages su queja: la responsabilidad de las mujeres libres en «la incitación al envilecimiento y a la corrupción moral de los jóvenes honrados»⁷³⁵. Ha despachado sin miramientos a su protagonista, sin permitirle un resquicio por el que esta hubiese podido inmiscuirse con satisfacción o probar siquiera las prebendas de ese otro mundo, sus reglas, sus comodidades⁷³⁶.

La adaptación comprensiva de Fons consiste precisamente en anular este mensaje, minarlo poco a poco hasta deshacerlo, introduciendo unos cuantos cambios menores, casi imperceptibles, pero de un belicoso calado con el que rebatir el espíritu de *La hija-Salas*. ¿Puede argumentarse entonces que este episodio de *Las pícaras* hace añicos la esencia de la novela? ¿No se trata también de una «lectura perversa», tal como se ha argumentado en el análisis de *La viuda-TV*? Indudablemente, Fons traiciona «los ideales y valores defendidos por el autor literario, de manera que ni el autor mismo pudiera, de poder manifestar su opinión, estar de acuerdo con el mensaje de la nueva historia»⁷³⁷. No obstante, y sin que esto pretenda ser una declaración de superioridad moral, creemos

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 153.

⁷³⁵ Anne-Hélène Pitel, «Ambivalencia de la senectud en las “hijas” de la Celestina: una edad dorada con sabor amargo», en Dartai-Maranzana, Nathalie (ed.), *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Saint-Étienne, 2011, p. 208.

⁷³⁶ En *La hija-Salas*, se «condena la prostitución clandestina desde el punto de vista legal, social y moral a través de su pícara, ya que ésta nunca sigue los preceptos de la prostitución organizada. Con sus andanzas y engaños, Elena demuestra que los intentos de control prostibularios resultan un fracaso y que por sus ranuras se escapan las bases que sustentan a la sociedad: en el caso de esta obra, el honor de la clase privilegiada y la institución del matrimonio. Sin embargo, con el castigo de la pícara el orden queda restablecido y confirmado, al ser cada elemento devuelto al lugar que le pertenece», E. Zafra, *Prostituidas por el texto...*, *op. cit.*, p. 8.

⁷³⁷ F. Castillo Martín, *De la narrativa...*, *op. cit.*, p. 155.

que la adaptación reconduce desde una ética manifiestamente más progresista y actual, más cercana al ser humano de hoy día, algunas de las nocivas convicciones del pasado. No condenamos a Salas por sostener y alimentar el pensamiento oficial de su época; solo nos hemos limitado a detallarlo con ejemplos textuales y diversas reflexiones críticas. Pero tampoco podemos condenar la adaptación fonsiana bajo la etiqueta de una «lectura perversa», porque aun habiendo manipulado al escritor madrileño, habiéndolo tergiversado, no depaupera sus valores tal como se hiciera en *La viuda-TV* de Regueiro, que, recordemos, engrilla la libertad y la rica imaginación sensual de Leonora al subyugarla al servilismo, a lo obscuro y al sexo masculino. En *La hija-TV*, fruto, paradójicamente, de las estéticas del destape, acontece todo lo contrario. En ella se enarbola una lectura que se niega a aceptar sin más el ejemplarizante castigo de Elena, como si tal fuese la solución idónea a sus andanzas y pillerías. Fons ilustra su trama, pero la asimila a una visión más acorde con sus ideales, una ética social que contextualiza el porqué de los delitos de Elena, las motivaciones de sus actos.

Somos conscientes de que esta idea puede ser rebatida con varios argumentos, entre ellos su contrario. A la adaptación televisiva de *La viuda valenciana* (Estudio 1, 2010), García Riesco le criticaba su *buenismo* a la hora de engrandecer los valores de su autor y de su protagonista: «¿por qué queremos maquillarlo y otorgarle unos valores que no tiene? Es decir: ¿por qué nos empeñamos en quitarle ropa a Lope? ¿Una vez más nos hablan en necio para darnos gusto?»⁷³⁸ ¿Qué gana el espectador cuando se le hurta la ética de los textos por mal que esta calce con los ideales y costumbres de nuestra época, por muy políticamente incorrecta que esta sea? ¿Son los ojos del televidente del siglo XXI incapaces de entender que aquello pertenecía a otra cultura, a una mentalidad muy distinta a la suya?

⁷³⁸ I. García Riesco, «Teatro en...», op. cit., s. p.

Opuestamente a mi argumento, pues, podría argüirse que la manipulación altera la realidad histórica de Salas, de modo que termina por construirse una imagen distinta a la de su obra. Presentando un Salas comprensivo con Elena, un Salas que denuncia las desventajas sociales a las que por nacimiento se veía destinada la pícara, que la exime de su culpa, de la responsabilidad última de sus delitos, se da a entender que ese y no otro era el pensamiento en que se desenvolvía el escritor. Cambiándole su moral, le cambiamos su biografía. ¿No puede ser esto entonces una manipulación al servicio de un aseado de imagen de nuestros clásicos? ¿No es esto una puesta al día comercial? ¿No se trata de un acondicionamiento partidista con el telón de fondo del progresismo político? Y si aceptamos esto último, ¿no procedió así el régimen franquista con adaptaciones como *Don Quijote de la Mancha* (1947) de Rafael Gil o *El Lazarillo de Tormes* (1959) de César Fernández Ardavín?⁷³⁹

Dicho lo cual, seguimos manteniéndonos en nuestra primera postura. Creemos que Fons lee con sinceridad la exclusión social de Elena, de ahí que su pensamiento aparezca de vez en cuando disfrazado con el timbre de la pseudo voz *off* de Salas o con el traje del caballero don Sancho de Villafañe.

Veamos ahora los mecanismos de adaptación empleados que apoyan esta tesis.

⁷³⁹ Efectivamente, así ha sido recogido por la crítica: «el rasgo más sobresaliente de esta adaptación cinematográfica es la interpretación que Fernández Ardavín efectuó de la obra literaria [...], transformaciones que afectan al significado total del relato original de tal modo que el filme subvierte uno de los temas centrales del *Lazarillo*, es decir, el fuerte ataque a las instituciones e ideologías de la España renacentista. Sobre todo, las transformaciones que Fernández Ardavín llevó a cabo eliminaron la crítica de la Iglesia presente en la novela e hicieron que la versión cinematográfica funcionara como un vehículo de adoctrinamiento de acuerdo al dogma católico, el cual, como es bien sabido, constituiría uno de los pilares del franquismo», N. Cruz-Cámara y G. B. Kaplan, «Una revisitación franquista del *Lazarillo de Tormes*», en N. Mínguez Arranz (ed.), *Literatura española y cine*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 27-28; Rafael Gil «no se limita a difundir simplemente a Cervantes, sino que lo difunde según exigía la ideología oficial en la época. [...] pone su genio cinematográfico al servicio de la ideología, práctica común exigida por los imperativos de la época, modificando cuando es necesario el texto para ajustarlo a dicha ideología, aunque a veces lo haga de modo muy efectivo cinematográficamente. Para ello enfatiza la idealización del personaje, oculta lo que puede parecer subversivo moral o políticamente, o subraya en el texto lo que le puede interesar llegando incluso a falsear el mensaje ya que pone en boca de los personajes lo que estos no dicen en la novela», M^a. del M. Mañas Martínez, «*Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil: una adaptación literaria del cine español en las conmemoraciones cervantinas de 1947», en *Anales cervantinos*, 38 (2006), p. 92.

En primer lugar, habría que señalar la transformación de Méndez. La amistad entre esta y la hija de Pierre, ligada, con el natural trecho de la edad, a una misma vida de contratiempos y desventuras, es anulada en *La hija-TV*. En mor de una buscada distanciación, Fons descarta la complicidad con que ambos personajes se relacionan. De ahí que el complot de asesinar a Montúfar, de «huirle el rostro para toda la vida», que Méndez apoya porque «le pesaba mucho de ver en casa quien la mandase a ella y gobernase a su ama, gozando con descanso el fruto que con tanto sudor y fatiga las dos adquirirían»⁷⁴⁰, o los pedagógicos consejos ofrecidos por la añosa celestina acerca del peligro de las afrentas y truhanerías de los rufianes⁷⁴¹, sean intercambiados por una Méndez poco amistosa, beoda, interesada y tolerante con el abusivo carácter del pícaro: «¡Papa podía ser Montúfar...!», llega a exclamarle Méndez a una incrédula y hastiada pícara en *La hija-TV*. No es de extrañar, pues, que esta Elena catódica, sin *feeling* alguno con su compañera de tretas, traicione a Méndez, abandonándola, a sabiendas, a la furia del pueblo y la justicia, que hartos ya de sus timos «la condenaron a perpetuidad en las cárceles de la Inquisición y murió a los pocos días». De distinto calado es la opción de Salas: «no pudo ir con ellos Méndez porque no estaba en casa; ni fue avisada, porque no se hallaron con persona a quien encomendárselo»⁷⁴².

Más obvia, en segundo lugar, es la traslación de acción y personaje que se produce con Montúfar. Apresado en la redada y muerto luego a garrote vil en una plaza pública,

⁷⁴⁰ A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, *op. cit.*, p.124.

⁷⁴¹ «Si vos, por el servicio de Dios y por la vergüenza de las gentes, os retiráredes con los bienes que tenéis para casaros con un hombre que, procurando enmendar vuestra vida pasada, corrigiera los borrones de las afrentas, no me pareciera mal; mucho gusto recibiera de que con este tal abrasáredes vuestro caudal; pero con un pícaro —hombre de ruines entrañas y de bajo ánimo, cuyo corazón es tan vil que se ha contentado y satisfecho, para pasar su vida, de este bajo entretenimiento en que se ocupa, estafando mujeres, comiendo de sus amenazas y viviendo de sus insolencias— locura es, necedad sin disculpa, gastar con él la hacienda y el tiempo. Elena oyó el discurso con gusto, pagándose mucho de todas las razones, aunque no se le hicieron nuevas, porque su ingenio sutil éstas y otras de más importancia había hallado para el caso. Pero entonces las abrazó de mejor voluntad, por ver que había otro voto más que el suyo y [que] quien le daba no pretendía engañarla en el consejo», *Ibidem*, p. 125.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 145.

su truncada aventura es relevada por un personaje inexistente en el texto⁷⁴³. Donde el Montúfar de la pantalla chica perece, le sucede en sus acciones un agregado, el comerciante Pascual. Este se apropia del devenir del otro actante, también se casa con Elena para prostituirla y también sufrirá en sus carnes la cólera de esta. No obstante, hay varios matices significativos que conviene aclarar. En la novela, el «marido cartujo» cuenta con el beneplácito de la coima⁷⁴⁴:

Ella dio parte de su venida a las amigas importantes, a las mujeres de negocios que saben con habilidad acomodar gustos ajenos mejor que si fueran propios. Éstas vinieron, y sacándola ya un día a la Comedia, ya otro al Prado, y ya a la calle Mayor al estribo de un coche, donde mirando a unos y riéndose con otros, no despidiendo a los que se llegaban a conversación, empezó su labor y volvió con más danzantes a casa que día de Corpus Christi⁷⁴⁵.

Ambos, como otra pareja equivalente a la de Delicado —Rampín y Lozana—, sacan rédito poniendo en venta el cuerpo de ella, con señas en la ventana, paseando el producto por la ciudad, pinchando la lombriz en el anzuelo para que muerdan presas, corriendo la voz de la carne en venta, etc⁷⁴⁶.

⁷⁴³ En el texto, entre los «muchos que picaron en la sartén» del cuerpo de Elena, aparece un adinerado «hidalgo granadino [...] que descendía de ciudadanos de Jerusalén», *Ibidem*, p. 149. De este personaje innominado, en el caso de que lo hubiesen tenido en cuenta, algo que no creemos, Pascual solo habría adquirido su caudal y su procedencia hebrea, nada más.

⁷⁴⁴ El marido cartujo, silencioso o barbado, es el cornudo consentido. Salas lo describe de la siguiente manera: «Tomó el hábito en la religión de los maridos cartujos, y profesó, como los demás, el voto de calar, siempre, seguro de que no se le dilataría hasta la otra vida la corona de lo que padeciese en este martirio, porque luego le saldría a la frente, y al paso que fuese padeciendo, vería coronarse», *Ibidem*, p. 148. Otros casos de cartujos en la picaresca son Lázaro de Tormes y el Guzmán de Alfarache.

⁷⁴⁵ *Ibidem*.

⁷⁴⁶ En tercetos justifica Montúfar su relación rufianesca con Elena: «Si a mi mujer la llamo prenda mía / y es verdad que lo es, ¿quién a una prenda / cuando hay necesidad no empeñaría? / Que he de empeñalla y aun venderse entienda / porque mientras estoy necessitado, / no es ella mi mujer, sino mi hazienda. / Con injusta razón seré culpado, / pues si es mi carne, de mi carne como. / Que bien sé que en aquesto soy letrado», A. J. de Salas Barbadillo, *La ingeniosa Elena*, Madrid, Don Pedro José Alonso y Padilla, 1737, pp. 102-103.

En cambio, tal aceptación no se produce en *La hija-TV*. Aquí, la pícara se siente traicionada tanto por Fernanda, la supuesta amiga de don Sancho, quien la indujo a contraer matrimonio con el mezquino judío, como por Pascual, un marido que la ofrece como golosina para cerrar con buen pie sus negocios⁷⁴⁷. Conchabados, Pascual y Fernanda explotan a Elena sin escrúpulos, amenazándola con demandarla o humillándola con su reciente pasado: «¡Con remilgos ahora! ¡Peores tipos te has llevado tú a la cama! [...] ¡Anda, sube a la alcoba, que te está esperando!»; «O lo tomas o lo dejas; o vuelves a tu pasado o te denuncio». Bajo este sórdido contexto, Elena madurará, como una suerte de *femme fatale*, la última función de Pascual; en su interior sabe que el mundo le da la espalda y que su pretendido anhelo de tranquilidad, un ansiado bien que antepuso a su amor por don Sancho al casarse con el ruin comerciante, siempre irá acompañado de una sombra de engaños y maltratos.

Apoyada verbalmente por don Sancho, la pícara comienza a fraguar la muerte de Pascual:

ELENA (*Contrariada*): ¡No aguanto más! ¡Trabajo con este tío más que en una casa de citas!

⁷⁴⁷ Perry ha tipificado a los rufianes en cinco tipos: «Defining five categories of pimps, the law first prohibited “bad rascals” who kept women in the public brothel. A second group acted as brokers in selling the sexual services of women in their homes, and a third group sold those of slaves or servant women in their homes. The fourth type of pimping occurred when a man was “so vile that he pimps his own wife”, and the fifth type was to receive some payment for allowing a married woman to commit fornication in one’s home», Mary Elizabeth Perry, «Magdalens and Jezebels in Counter-Reformation Spain», en Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry (eds.), *Culture and control in counter-reformation Spain*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1992, p. 127. El caso de Pascual —también el de Montúfar— sería el cuarto tipo: aquel que prostituye o cede a su propia esposa para sacar un pingüe beneficio. En la comedia sexy hispánica, también contamos con algunos ejemplos de rufianes, de chulos —*Los días de Cabirio* (1971) y *Préstame quince días* (1971) de Fernando Merino, *La descarriada* (1973) de Mariano Ozores, *Zorrita Martínez* (1975) de Vicente Escrivá, etc.—; estos aparecen caracterizados de muy diversas maneras: «van desde la presentación de un personaje ridículo, que es en el fondo un infeliz, hasta el trazo de un hombre violento, brutal, que supone un peligro, una amenaza de la que hay que liberar a las mujeres». También existía el chulo a medias, aquel que, por su carácter, se queda en el intento, pues aunque «adopta la brusquedad o la indumentaria, le falta el componente de “maldad”, de brutalidad. Por más que de ello presuma, en el fondo es un infeliz y más que chulo es, a menudo, un hombre que acabará a casándose», Á. del Amo, *La comedia...*, *op. cit.*, pp. 136-137.

SANCHO: Para eso se casó contigo. Ese es más sinvergüenza que Montúfar. [...] Espérate que se muera y te quedarás con su fortuna.

ELENA: ¡Que se meta su fortuna donde le quepa! ¡Estoy harta!

SANCHO: Pues hazlo bien, pues esa gente suele hablar antes de morir.

ELENA: No le dará tiempo.

Y acabará finalmente con él, con el mismo ardid que había empleado para asesinar —junto con Perico el Zurdo, quien asestará estocada final— a Montúfar su homónima salasiana: el vidrio de guindas envenenadas. Pero en esta ocasión el motivo, la causa generadora del funesto desenlace, es otro: en *La hija-Sala* el motor del asesinato de Montúfar son los celos del pícaro, debidos estos a las muchas conversaciones de Elena con Perico el zurdo, así como su violenta expresión: «sacándola un día por engaño al campo, Montúfar tomó satisfacción imitando el castigo que hizo en ella y en la ya difunta Méndez, camino de Burgos»⁷⁴⁸; en cambio, en *La hija-TV*, el *arché* es la venganza, el hartazgo de Elena por los abusos de Pascual, por esa alevosa manera de ser usada como tentempié sexual de bienvenida para los colegas de negocios, como objeto alienado, como cosa. Su asesinato es, pues, una suerte de justicia cósmica que atiza a la usura y a la trata, una insatisfacción larvada, social, que halla su equilibrio en el recreado —y algo sádico— envenenamiento del comerciante, aunque tal acción conduzca a Elena a su terrible perdición. Porque las arbitrariedades criminales de unos, las de los privilegiados, no tenían consecuencias; pero las de otros, las de los marginados, por más que estos fueran el estallido puntual —y atenuante— de una vida constantemente humillada y pisoteada, eran aplacadas con un castigo brutal y desproporcionado, cuyo impacto era publicitario, un aviso para navegantes.

⁷⁴⁸ A. J. de Salas Barbadillo, *La hija...*, *op. cit.*, p. 151.



fot. 157

fot. 158

Otra transformación reveladora, en tercer lugar, es aquella que concierne a don Sancho, cuyos aditamentos a su carácter irán convirtiéndolo poco a poco en un personaje situado en las antípodas de su homónimo textual. Desde su primera aparición, Salas confecciona a un alfeñique, cuya función, entre otras, es ser infantil esquema de la fragilidad del hombre y de su maleabilidad ante el irresistible y maléfico poder de seducción de las mujeres libres. Por su «tibieza de voluntad», este veleidoso bobalicón, «triste» e «infeliz», es «quien justamente merecía grave pena», «pues pudiendo descansar en los honestos y hermosos brazos de su mujer, codiciaba los de una vil ramera»⁷⁴⁹. La desesperación a la que es sometido por la pluma de Salas alcanza su paroxismo en el bochornoso capítulo 6, donde a lágrima viva se abraza al árbol en que vio atada minutos antes a Elena⁷⁵⁰. Aunque uno y otro Sancho sientan la atracción del imán físico de Elena⁷⁵¹, otra diferencia, no por ello menos importante, es que el

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 116.

⁷⁵⁰ «Volvió don Sancho con esto a los árboles, prisión de aquellas desconsoladas señoras, pero ya no las halló en ellos. [...] Corrió dos veces la campaña, y tan en vano la segunda como la primera. Y ya entonces asegurado de que aquella mujer debía de ser su bien, pues era bastante señal el haberla perdido, dejando el caballo se puso en tierra, y abrazándose al árbol donde a Elena vio atada, dijo: "¡Oh tronco dichoso! ¡Oh mil veces planta bienaventurada, pues mereciste que los hermosos brazos te ciñesen de aquella a quien amo sin conocerla y la conozco solamente para amarla! Crece feliz, y crece tanto, que en vez de las aves, sirvan tus ramas a las estrellas de asiento. Seguro estás del tronco a la copa, porque ni los rayos del cielo te herirán en ella, ni los gusanos de la tierra te roerán por él. Tendrás siempre a las estrellas por padrinos y a los campos por envidiosos», *Ibidem*, p. 135-136.

⁷⁵¹ «Don Sancho de Villafañe, que era el desposado, que caminaba con su compañero a lo que los demás, encontró el coche; y con la luz de las hachas acertó a ver el rostro de Elena, que de paso le tiranizó

salasiano jamás descubrirá quién es ella realmente. En cada encuentro será incapaz de asociar que la figura por la que arde no es otra que la que le estafó a su tío don Rodrigo «doblón sobre doblón»; su belleza paralizante le obnubila el juicio y lo petrifica, como si de una Gorgona se tratase:

al tiempo que alzaba el brazo para ejecutar el golpe, reconoció los ojos que le habían vencido; y refrenando la mano y dando lugar a la vista que de espacio examinase la verdad de aquel rostro y viese si era el que él tanto amaba como de repente le había parecido, como se afirmase segunda vez y reconociese ser así, pensó que sus criados se habían engañado: porque siempre de la cosa amada presume el amante inclinaciones honradas y nobles respetos;

Elena agradeció al Cielo que la hubiese dado tan buena cara que ella sola bastase a servir de disculpa de todas las obras malas que hacía, sin traer más testigos en su descargo⁷⁵².

En el Sancho fonsiano, la primera mutación, a la que seguirán otras que le otorgarán una personalidad mucho más fuerte, se observa en el momento en que su tío, tras haber sido timado, lo reprende por su promiscua inclinación a las mujeres, y él, entre dientes, le responde: «Igual que usted detrás de un buen asado». Tras esta escena, descubrimos no solo a un Sancho más respondón, sino también más avisado que el literario. Según la voz *off* del Salas televisivo, sabe al instante, por mucho que la pícara se disfrace de señora, quién es realmente Elena, pues conoce «a las pendejas de cerca como San Agustín a los conversos». Donjuanesco, en la diana de su corazón aciertan con menos tino las flechas de Cupido, hecho que abre las puertas de su inteligencia, que emplea para jugar con distancia a dejarse engatusar por Elena, por el mero placer de

el alma con tan poderosa fuerza que, si le fuera posible, siguiera [a] la hermosa forastera y perdonara de muy buena gana las bodas», *Ibidem*, pp. 97-98.

⁷⁵² *Ibidem*, pp. 119-120 y 121.

reencontrársela y ganarle la partida en las escenas iniciales, y por una creciente comprensión después hacia la paupérrima situación por la que transita la joven, siempre cerca del varapalo, del hambre y los abusos. Así, de la misma forma que en la novela Salas lo absolvía de cualquier responsabilidad última, este nuevo Sancho comienza a vislumbrar que tampoco Elena es en sí misma culpable de sus pillerías varias, de vender su sexo o de hacer caer en el garlito a los que más poseen, entre ellos su guloso tío don Rodrigo de Villafañe. De hecho, jamás llega a reclamarle siquiera un doblón de lo que Elena le burló a este con su teatro de la señorita mancillada. Incluso, en relación a la falsa beatería con la que ella, Méndez y Montúfar doblegan las voluntades y los bolsillos de los sevillanos, es apoyada por el caballero, aunque no sin un cierto toque de ironía. «Eso hacen todos los mercaderes», le explica Elena. «Pero, al contrario que los mercaderes, vosotros hacéis el bien», precisa don Sancho. Elena, a quien como ser marginal no le queda otra que sobrevivir con sus argucias, con sus bernardinas, se beneficia ilícitamente de los demás, pero en grado de daño menor que el provocado por los comerciantes. Porque estos sangran a sus conciudadanos sin que exista nada más que la intención de enriquecerse, de aumentar su patrimonio, de entregarse al lucro. Y el ejemplo es Pascual, el añadido con el que Fons quiere señalar a un determinado tipo social, más retorcido y deshumanizado que las ladronzuelas, las prostitutas, las busconas, las mujeres libres.

Asimismo, con la cercanía de don Sancho se elimina cualquier intento de censurar su conducta fuera del matrimonio, quedando su esposa reducida a mero personaje testimonial, con mucho menos peso del que gozaba en la novela. Fuera de ello, la compenetración de caracteres da paso al amor, y el amor, a plantearse un futuro juntos, en el que, curiosamente, Elena proyecta solucionarles económicamente el divorcio, tanto a la tercera en discordia como al caballero:



(*Semidesnudos en una cama.*)

SANCHO: ¿Con todo el cargamento del viejo?

ELENA: Con todo. Tú le dejas lo tuyo a tu mujer y con lo mío basta para los dos.

SANCHO: ¿Hablas en serio?

ELENA: Completamente en serio. ¿O es que tienes miedo de vivir conmigo?

Pero los planes de futuro se truncan: tras asesinar a Pascual, es apresada por la justicia y condenada a pena capital.

Esta secuencia final es, sin duda, la más tétrica de *Las pícaras*. Resulta chocante ver la belleza de porcelana de Victoria Vera de tal forma: pelada a trasquilones, de enfermiza tez pálida, ojerosa, con la mirada perdida, maniatada (*fot. 159*). Seguida de curiosos, eclesiásticos y funcionarios de justicia, es conducida en carreta a una tarima en cuyo centro se perfilan los fornidos verdugos y el minimalista y seco instrumental del garrote vil. Entre los espectadores, están don Sancho y su paje, Antonio de Valladolid. Es bastante significativo de esta última transformación el diálogo que ambos mantienen:

PAJE: ¡Señor, esa fue la que robó a su marido, estoy seguro!

SANCHO: Otros le habían robado antes a ella.

PAJE: ¿Qué dice, señor?

SANCHO: Se nace con virtud y con inocencia, ¿o no?

PAJE: ¡Es una ramera! ¡Una ladrona!

SANCHO: ¿Pero por qué fue todo eso?

PAJE: Como son los bizcos, porque tuercen los ojos.

SANCHO: ¡No seas necio, un bizco nace! Una ramera se hace o la hacen.

PAJE: Esa le dijo a vuestro tío que usted le había quitado la virginidad.

SANCHO: Y no mintió.

PAJE: ¡Qué decís, señor! (*Irónico.*) ¿A esa le quitó usted la virginidad?

SANCHO: La virginidad no está donde tú te imaginas.

PAJE: (*Señalándose la entrepierna.*) ¡Pero, señor, dónde está la virginidad sino en su sitio!

SANCHO: (*Profundo, romántico.*) En el corazón.

La postura y función de este Sancho es diáfananamente opuesta a la de su homónimo. Fons se sirve de él para exonerar en última instancia el ajusticiamiento de Elena. Es un Sancho también comprensivo, un Sancho social, cuya tesis rousseauniana salvaguarda la bondad natural de este tipo de personajes. Elena no es corrupta, nociva o manipuladora por naturaleza —«se nace con virtud y con inocencia», defiende ante el antojadizo paje Antonio—, es el entorno hostil el que ha moldeado su carácter, una sociedad excluyente que obliga a las pícaras a no ser todo lo probas que quizás quisieran. Porque, desgraciadamente, «una ramera se hace»; o peor aún: «la hacen».

Asimismo, la voz *off*, que a veces parecía posicionarse a favor de la tesis de Salas, a veces de la de Fons, terminará alienándose, si no totalmente, al menos de forma parcial con este último. Superponiéndose a una música fantasmal, de ultratumba, y a un primer plano del rostro agonizante de Elena, que en ese instante está siendo estrangulada por la correa del garrote, la voz *off* reitera la misma idea del don Sancho catódico:

Y esta ha sido la triste y agitada historia de Elena de la Paz, hija de Celestina, que nació de mala manera y murió en peor trance. Con la mano en el corazón, debo decir que esta ladrona y esta pendeja era buena de sentimientos y no de razón. Porque la razón había sido deformada por el lugar de su nacimiento y las gentes con quienes convivía. Y no tuvo cerca personas ejemplares. Y descubrió que tampoco las había entre las que figuraban en la corte como tales. Sus últimas palabras al verdugo fueron: «Apresurarme la muerte para llegar al cielo cuanto antes, puesto que esto es un basurero».



fot. 159



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

8.1. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i> ⁷⁵³
<p>(1) Plaza de la catedral con mucho movimiento de gentes. Una voz <i>off</i> narrativa enmarca los acontecimientos y presenta a Elena en el inicio de una trapisonda: «Esta es una historia de pícaros libertinos, de gente de fuste que son también pícaros de jubón para dentro y donde va a lucir la verdad, el fullero, la comedia humana, la credulidad y hasta el escarmiento. Ahora mismo se abre la historia en una ciudad castellana que se engalana de fiesta porque el rico hacendado don Rodrigo de Villafañe ha viajado desde Sevilla para casar a su sobrino y heredero universal don Sancho con una doncella con más virtud y bolsa que belleza. Esta moza que veis aquí se llama Elena y ha venido a esta villa a conseguir todo lo que caiga en su faltriquera. El que la sigue ahora con tantas ansias es Antonio de Valladolid, paje de don Rodrigo que ha puesto sus ojos en ella, como puso san Juan la fe en el otro mundo, sin imaginar que Elena, a todo imaginar, será miel para moscones y no agua para sediento».</p>	Cap. Primero, pp. 86-88
<p>El paje le cuenta a Elena el por qué del revuelo en la ciudad: se casa su amo don Rodrigo con una rica dama. Elena lo seduce y se lo lleva rápidamente a su posada⁷⁵⁴.</p>	Cap. Primero, pp. 88-91
<p>(2) Posada de Elena. El paje Antonio informa a Elena del lugar en el que viven sus dueños. Elena lo introduce en la cama, pero al momento pegan en la puerta. Elena se alborota y esconde al paje en el excusado⁷⁵⁵.</p>	Cap. Primero, pp. 93-95
<p>Entra Montúfar; Elena le previene de la situación y le cuenta el plan que ha urdido: «visitar al tío y decirle que soy una doncella que perdió su sobrino». Elena tira la llave del excusado, dejando al paje encerrado. Ella y Montúfar salen a buscar a la vieja Méndez⁷⁵⁶.</p>	Cap. 2, p. 97 Transformación

⁷⁵³ Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La hija...*, *op. cit.*

⁷⁵⁴ La adaptación dialogiza la primera parte, repitiendo así lo que ya la voz *off* ha adelantado, aquella en la que el narrador, antes de introducir el diálogo directo, cuenta en tercera persona cómo el paje Antonio le detalla a Elena lo que sucede en la ciudad: «Supo de él que era paje de un caballero viejo, tío del que aquella noche desposaba, hombre de los más ricos y adinerados de Castilla, y que dejaba después de sus días por heredero al sobrino...», Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La hija...*, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁷⁵⁵ Hay una ligera diferencia que hará menos creíble la reacción posterior de tío de don Rodrigo. En el texto, al paje se le cae una «daga de la vaina», «un aderezo de espada y daga de los muchos que tiene el desposado», *Ibidem*, p. 93. Este objeto será la base con la que fundará su artimaña Elena. Presentando la daga como prueba, se hará pasar por una moza mancillada por don Sancho. Ante la evidencia, el tío cederá para evitar el escándalo y la anulación del enlace.

⁷⁵⁶ La transformación es insignificante, aunque no deje de ser tal a fin de cuentas. Del texto, se suprime el «pajecillo de catorce a quince años», un personaje que nada aporta a la trama, y se cambia el orden de entrada de la vieja Méndez para imprimírle más celeridad a la secuencia. Méndez, en vez de subir al aposento y enterarse allí de la triquiñuela de Elena, espera en la calle con el carruaje ya preparado para «salir de aquella pobre ciudad». Hay también una traslación temporal, pues lo que sucede en el texto de noche (escenas 2, 3 y 4), en la adaptación lo hará de día. Teniendo en cuenta los resultados estéticos de otros episodios de *Las pícaras*, el cambio de Fons es acertadísimo. En *La fingida-TV* o *La viuda-TV*, las

<p>(3) Calle. Méndez les pide que se den prisa para salir de aquella pobre ciudad. Montúfar le explica que Elena «ha olfateado la rata más gorda y más rica de la ciudad».</p> <p>Elena cruza su mirada con un apuesto noble a caballo: don Sancho.</p> <p>Los tres pícaros se suben a una carreta y se marchan. Don Sancho los ve irse.</p>	<p>Cap. 2, p. 97 Transformación</p> <p>Cap. 2, pp. 97-98</p>
<p>(4) Casa de don Rodrigo. Elena, Méndez y Montúfar llegan disfrazados en la carreta. Conforme suben a la estancia de don Rodrigo, una hermosa biblioteca, la voz <i>off</i> narrativa explica el ardid que han planeado: «Imaginan una bonita y triste historia. Montúfar, el chulo de Elena, pasará por su hermano, y la señora Méndez por su madre. Intentan ver a don Rodrigo y después de muchas dificultades acaban por ser recibidos».</p> <p>Don Rodrigo los recibe a regañadientes. Méndez, vestida de luto y apenada, le cuenta que su hija ha sido mancillada por su sobrino Sancho. Don Rodrigo le pregunta a Elena inquisitoriamente. Ella le responde con determinación casi violenta: «Sí, una vez; pero durante toda la noche. Me ató al catre, señor». «Si la chica estuvo atada toda la noche, no es culpable», dice aprensivo don Rodrigo. Ante su crédula aceptación, Méndez y Montúfar lo acosan para que don Rodrigo dé una pronta solución al problema de la joven «mancillada». Don Rodrigo arregla el supuesto devaneo de su sobrino don Sancho con una bolsa de monedas y les pide que dejen la ciudad esa misma noche. Postrada a sus pies, Méndez le besa la mano, agradeciéndole su generosidad⁷⁵⁷.</p>	<p>Cap. 2, pp. 98-104 Transformación</p>
<p>(5) Campo. Elena, Méndez y Montúfar ponen pies en polvorosa hacia Madrid.</p> <p>Dentro de la carreta. Celebran el timo. Elena les manifiesta su deseo: «Me hubiera gustado catar a su sobrino. Me gustan los fachendosos». Méndez y Montúfar riñen y Elena les pide paz. «¡Tienes razón! ¡Pendejas, chulos y alcahuetas siempre ganan!», exclama entre risas y sonando la bolsa de monedas la vieja Méndez.</p>	<p>Cap. 3, p. 105</p> <p>Ø</p>
<p>(6) Casa de don Rodrigo. El tío, que no dejará de comer durante la conversación, le cuenta al recién llegado Sancho cómo eran los tres pícaros y que, aun dudando de ellos, accedió a darles la bolsa de doblones por evitar cualquier escándalo en el día de su boda. «¡Si tu reputación fuera otra! ¡Pero vuelas detrás de una falda bien rellena!», le reprende don Rodrigo. «Igual que usted detrás de un buen asado», dice entre dientes</p>	<p>Cap. 4, pp. 117-118 Transformación</p>

escenas nocturnas son prácticamente indiscernibles a causa de la pésima fotografía de su trezada oscuridad.

⁷⁵⁷ Son varios los mecanismos que entran en juego en esta escena. El más obvio es la compresión: Fons se vale de menos de un minuto para despachar varias páginas. Otros son la traslación de espacio: el aposento de don Rodrigo de Villafañe por su biblioteca; los cambios de vestuario: se prescinde de los disfraces enlutados para Montúfar y Elena; la supresión de la daga como prueba incriminatoria; y la dramatización seca de la artimaña, restándole al texto su capacidad cómica.

don Sancho. «¿Qué dices?», le pregunta el tío. «Nada, nada —se apresura a decir don Sancho—; que iré a buscarlos. ¡Traeré a esa *putanga* de un ronzal para que le den doscientos azotes en las nalgas!» Don Rodrigo acepta que tal se haga siempre y cuando el motivo sea el escarmiento, «pero no por otra cosa». «¿Qué pensáis, señor? Por supuesto que será por escarmiento», le dice el sobrino con un gesto de galantería⁷⁵⁸.

(7) Campo. Montúfar y Elena se revuelcan. Al verlos tontear, Méndez expresa su satisfacción exclamándoles que para ellos «todo es cama, lecho de posada o de hierbas». «¡Dios mío, bendícelos, que se lo merecen!» exclama, zarandeando la bolsa de doblones.

Por el fondo del sendero, aparecen a trote don Sancho, el paje y una comitiva. Montúfar y Méndez se paralizan; Elena planea rápidamente cómo zafarse del enredo: «¡Vosotros sois mis criados! ¡Yo haré el resto!», les espeta.

Con decidida firmeza, Elena se hace pasar por una supuesta condesa. Montúfar y Méndez admiran el ingenio de la pícara. Sancho, cuyas intenciones es cazar en otra ocasión a la cazadora, le sigue el juego a Elena, que parece no percatarse de ello.

Mientras huyen de nuevo del joven Sancho y llegan a Andalucía en la siguiente escena, la voz *off* vuelve a situar a los espectadores: «Elena pensó que don Sancho había caído en el garlito y se equivocó. Don Sancho conoce a las pendejas de cerca como San Agustín a los conversos. Y lo que sucede es que está seguro de que la hallará en Madrid y allí le sacará el placer que solicita y la bolsa de su tío, y le dejará en la almohada un doblón por desperfectos. Pero tuvo un error el joven: fue delante camino de Madrid. Porque los pícaros, después de lo ocurrido, dieron media vuelta y se dirigieron al sur, hacia Andalucía, que desde el descubrimiento de las Indias es por donde salía y entraba la riqueza. Y pensaron que la mejor manera de entrar a saco en ella era apareciendo como benefactores de los pobres, esquilmando a los ricos a cambio de recomendarles un buen lugar en el cielo, que es donde los ricos recelan que no lo van a tener fácil»⁷⁵⁹.

Ø

Cap. 4, pp. 119-121
Transformación

⁷⁵⁸ En la novela, don Sancho se entera del timo por una nota: «El reloj dio las diez del día cuando a don Sancho le metieron a la cama un papel de su tío, en que le refería el caso de la noche pasada y cómo estaba desengañado», Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La hija...*, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁷⁵⁹ La transformación producida en esta escena es esencial de cara a la adaptación. Aparte de haber desarrollado el teatrillo que la avispada Elena se inventa: «Ella le dijo que estimaba mucho la merced y, mintiéndole en el nombre y la casa, asegurándole que llegados fuesen allá se hablarían más largo, le pidió que prosiguiese su jornada y no tratase de quererla acompañar, porque era mujer casada y la esperaba una legua de Madrid su marido en un coche de rúa», *Ibidem*, p. 121, Fons modifica el carácter de don Sancho, elaborándolo más inteligente y menos enamorado que su homónimo textual, pues este prefiere volverse por amor antes que terminar lo que ya ha empezado, la persecución de los pícaros que estafaron a su tío: «¿Es posible que soy tan tirano de mi propio gusto que al tiempo que mis pies se habían de ocupar en buscarme esté bien que tanto deseo voy huyendo del lugar adonde le vi, que sería triste yo y mil veces miserable si aquel ángel a quien di el alma, como era mujer forastera, no estuviese en la ciudad cuando yo volviese? [...] Volvamos, volvamos, y sea luego», *Ibidem*, pp. 118-119; pero siendo el azar el que le ponga delante a Elena, será incapaz de asociar que ella y no otra es la pícara que le sacó a su tío don

<p>(8) Plaza de la catedral. Elena, Méndez y Montúfar llegan vestidos con raídas ropas de misionero. Montúfar llama la atención de la concurrencia y, tras pedirles conmiseración por los pobres a los que ellos dicen sustentar con entrega, les cuenta teatralmente la historia de una argelina conversa que acabó en el convento de Córdoba gracias a que él la salvó cuando estuvo cautivo en Argel. Elena y Méndez, prosternadas y en silencio, se hacen pasar por beatas, madre y hermana⁷⁶⁰.</p>	<p>Cap. 7, pp. 139-140 Desarrollo</p>
<p>(9) Hospital de enfermos. Elena y Méndez reparten escapularios a los enfermos y rezan por ellos. Las alaban como santas del señor que han venido a paliar sus calamidades.</p>	<p>Cap. 7, 140</p>
<p>(10) Cuadra repleta de paja e instrumentos de labranza. Montúfar bebe de la bota y al oír entrar a alguien se coloca rápidamente la indumentaria de misionero. «¡Mis hermanas en la santidad!», exclama al ver entrar a Elena y Méndez. Y agrega: «¡Nunca pensé que la caridad fuese tan provechosa!». Méndez expresa su cansancio, son demasiadas las «palizas de beatería». Llevan seis meses bregando con el teatro de la caridad y apenas les da para salir de aquella pocilga. Motivado por su afán de hacer dineros, y quizás también con la intención de reservarse el cuerpo de Elena, Montúfar las anima a seguir por el mismo camino: «Yo os prometo que dentro de poco viviremos en un palacio. ¿Cuándo habéis sido más ricas que hasta ahora?». «Antes, que me lo debías todo a mí. Yo ponía el cuerpo», le responde Elena. Agarrándola con lascivia, Montúfar le espeta que «la carne solo sirve para malvivir» y que, ahora, «ha aprendido a vivir el alma».</p>	<p>Ø</p>
<p>(11) Plaza de la catedral. Por una de las callejuelas aparece un noble a caballo y al ver Montúfar y a las pícaras rodeados de crédulos desesperados se acerca para desenmascararlos. «¡Este es un chulo y un rufián! ¡Estuve a punto de matarle en Madrid por una estafa que me hizo!», les explica a la multitud. Pide a voces que se haga justicia y la gente comienza a cercarlos. Un cura sale en su salvaguardia y les suplica a los indignados que se apiaden de los tres</p>	<p>Cap. 7, pp. 140-141 Desarrollo</p>

Rodrigo «doblón sobre doblón», su belleza paralizante le nubla el juicio y lo petrifica como si de una Gorgona se tratase: «al tiempo que alzaba el brazo para ejecutar el golpe, reconoció los ojos que le habían vencido; y refrenando la mano y dando lugar a la vista que de espacio examinase la verdad de aquel rostro y viese si era el que él tanto amaba como de repente le había parecido, como se afirmase segunda vez y reconociese ser así, pensó que sus criados se habían engañado: porque siempre de la cosa amada presume el amante inclinaciones honradas y nobles respetos»; «Elena agradeció al Cielo que la hubiese dado tan buena cara que ella sola bastase a servir de disculpa de todas las obras malas que hacía, sin traer más testigos en su descargo», *Ibidem*, pp. 119-120 y 121.

⁷⁶⁰ En el texto, únicamente se indica que, Montúfar, vestido de «buriel pardo, ferreruero largo y sotana, [...] se alzó con las voluntades de la ciudad», pidiendo, entre otras cosas, «limosna para los pobres de las cárceles», *Ibidem*, pp. 139-140. Partiendo de ello, Fons pone en boca de Montúfar la historia de la conversa y su cautiverio en Argel. Algo similar ocurrirá en la escena 11, en la que el galeote ablandará las voluntades y el bolsillo con los dramas del honor mancillado de su hermana, su lucha en Lepanto, sus cautiverios, etc.

pícaros: «¡Si Dios los ha perdonado, no merecen castigo!» Con determinación, Montúfar vocea y se arrodilla golpeándose en el pecho y, tras ser acompañado con similar pesadumbre por Elena y Méndez, confiesa toda una suerte de calamidades —violaciones a su hermana Elena, lucha contras los infieles en Lepanto, cautiverios, etc.— con las que mueve a conmiseración a los presentes. El mismo noble que los acusaba acaba pidiéndole perdón por su arrogante, insensible y desconsiderada acusación.

- (12) Patio e interior de un rico palacete. La voz *off* narrativa se sincroniza con las breves secuencias que se suceden: Elena y Méndez bailan y juegetean en el patio, Montúfar baila, tararea y se chorrea por la barandilla de la escalinata, Montúfar y Elena se refocilan en el suelo, los tres pícaros y sus criados disfrutan de una succulenta mesa repleta de víveres. «Y aquí están —narra la voz *off*—, tres años después de aquello. Una familia acaudalada les regaló una casa solariega, amplia y hasta sobra de comodidades. Hacia afuera ofrecen la versión de la humildad, pero dentro son felices como pícaros. Tienen dos criados, Constancio y Valentina, que gozan por igual de esa pitanza y callan la lengua. Son famosos en toda la comarca y ellos distribuyen caldo a los pobres y se quedan con las tajadas más sabrosas». Pero cunde el miedo y la impaciencia, y Elena quiere huir porque teme a Dios y a los alcahuetes. Y piensa que más vale no tentar a ambos con excesos.

Cap. 7, pp. 142-144
Compresión

Ø

- (13) Palacete. Elena sale de la tina y le expresa a Méndez su indignación y temor: acumulan demasiadas riquezas, Montúfar pega a Constancio cuando se emborracha y además de recluirla a ella en el palacete, la fuerza sexualmente. «¡A mí me gustan otros hombres de este pueblo!» «No pienses locuras —le aconseja Méndez—. Si lo haces, se lo dirán al confesor.» Elena le advierte que cualquier día el díscolo Montúfar dejará preñada a la criada. Méndez, algo ebria, le pide que tenga fe en Montúfar, pues es un verdadero santo y hasta consiguió dejar preñada a una joven estéril. «¡Papa podía ser Montúfar si no fuera tan bestia!» Elena la toma por boba y chocha y Méndez se defiende atacándola: «Ya no eres la *putica* fina que yo conocí; que le daba vuelta y ciento a la Sietecoñicos, como llamaban a la Lozana».

Ø

- (14) Calle. Montúfar, metido en su papel de misionero, reparte la paz del Señor con todo aquel que se cruza: niños, aldeanos, monjas, etc.

Ø

Palacete. Tras entrar, Montúfar magrea a Elena y le cuenta que ha visto a don Rodrigo de Villafañe recoger en el puerto un cargamento proveniente de las Indias, y que, sin haberlo reconocido, le ha prometido algo de oro para su caritativa misión. Elena le cuenta que ha visto rondar por la ciudad a su sobrino don Sancho, aunque este, por suerte, no la ha visto a ella. «Menos mal. De todos modos me ha dicho san Anselmo

<p>que tengas cuidado con los ojos, porque, aunque sabes que eres virtuosa como una virgen, el demonio no para», le dice a Elena, que lo mira picaronamente. Con una patada, Montúfar le exige la cena a Méndez, que duerme la mona. Esta se revela y le maldice: «¡Tus asaduras te voy a cocinar, santo del Infierno!»</p>	
<p>(15) Palacete. Acompañado de los criados, Montúfar come con voracidad sobre una mesa repleta de platos. Valentina le dice que cuando le preguntan sobre sus moretones y rasguños, ella cuenta que se deben a las penitencias de su oficio. Montúfar le alaba la ocurrencia. Amaratado el ojo, Constancio le amenaza con timidez, diciéndole que la próxima vez que lo maltrate no dudará en denunciarlo. Montúfar les pide comprensión, porque toda criatura de Dios alberga pecados, y en él se intensifican por culpa del vino. Impelida por el carácter comprensivo de Montúfar, la criada confiesa que está embarazada de tres meses. Montúfar entra en cólera; los zarandea y corre a buscar a Méndez⁷⁶¹.</p>	<p>Cap. 7, pp. 144-145 Transformación</p>
<p>(16) Calle. Al percatarse de Elena, que paseaba vestida de monja, don Sancho manda parar la carreta en la que va subido bruscamente y la obliga a subirse. Inquieta por ser descubierta al momento, pero luego más segura de sí misma, le espeta a don Sancho que su enfado nada tiene que ver con el timo de su tío, pues más bien este se debe a que él está enamorado de ella. «¡Tienes razón, me gustas más que los doblones!», le dice don Sancho, pidiéndole a continuación que se marche con él a Sevilla. «Lo estoy deseando —le dice Elena—, a ver si este olor de santidad se me marcha del cuerpo». Ambos se marchan a Sevilla⁷⁶².</p>	<p>Ø</p>
<p>(17) Casa de don Sancho. Mordisqueando una manzana, Elena le cuenta a don Sancho a lo que ahora se dedican: por gracia divina, traspasar la riqueza de ricos a pobres, practicando «la comisión del limosnero» o la usura de los mercaderes en el intercambio. «Pero al contrario que los mercaderes vosotros hacéis el bien», le dice comprensivo don Sancho. A lo que agrega, con liviandad compartida, que</p>	<p>Ø</p>

⁷⁶¹ Junto con la escena 19 y 20, la adaptación reelabora para su devenir argumental las páginas 144-146 de *La hija-Salas*. Nada dicen estas acerca del embarazo, motivo por el que se encoleriza Montúfar con Valentina y Constancio, criados por otro lado innominados en el texto; como tampoco acerca del perenne estado de ebriedad de Méndez y Montúfar, vicio que les conducirá a la cárcel a una y al garrote vil al otro, pues mientras dormían la mona no se percataron ni de que Elena había arramblado con los enseres más valiosos del palacete, ni de la llegada de una algarabía furiosa con los embustes saqueadores de los pseudo-santos pícaros. En la adaptación, queda un poco en el aire la causa real por la que el pueblo asalta el palacete. ¿Los ha denunciado el criado, harto de los malos tratos de Montúfar? ¿Los ha denunciado Elena, empujada por el cansancio de vivir humillada por Montúfar y por los consejos de ese nuevo pícaro aristócrata en el que se ha transformado don Sancho? En el texto, la chispa que enciende el látigo del alguacil y los corchetes es el criado, que tras recibir de Montúfar «algunos bojicones con determinación», fue «a dar parte a la Justicia, no del mal tratamiento —aunque llevaba los testigos en sus encías ensangrentadas— sino de la cautelosa vida de sus amos», *Ibidem*, p. 145.

⁷⁶² En la novela, el personaje de don Sancho desaparece prácticamente, hasta el punto de no volver a reencontrarse con Elena.

<p>no obstante tendrá ahora que sacar tajada de ella.</p>	
<p>(18) Aposento de don Sancho. En una cama salteada de manzanas y arrugadas sábanas blancas, Elena y don Sancho se refocilan semidesnudos. Elena le confiesa que su encuentro no ha sido fruto de la casualidad, porque fue ella la que decidió pasar por donde él regularmente lo hacía para que la reconociese. «¡Qué golfa eres!», le suelta con mimo don Sancho. Elena le pide que la lleve con él a Valladolid. Don Sancho accede siempre que antes acabe ella con «su santo y su abadesa» para poderles rebañar «la comisión del limosnero». «Eres tan golfo como Montúfar; pero en señor», le espeta Elena.</p>	<p>Ø</p>
<p>(19) Palacete. Montúfar aparece visiblemente ebrio; se huele que algo no encaja con Elena, sospecha de su manifiesta felicidad. Llama a gritos a los criados y les culpa de haber rebuscado en los cofres. Golpea a Constancio, pero interfieren por él Valentina y Elena. Elena se lleva a Montúfar a su aposento y lo deja allí durmiendo la mona. Méndez, también borracha, se recuesta en la escalera. Elena aprovecha para huir a caballo, no sin antes arramplar con los valiosos objetos del palacete. Desde la calle llega el ruido, <i>in crescendo</i>, de una algarabía enfurecida.</p>	<p>Cap. 7, p. 145 Transformación</p>
<p>(20) La voz <i>off</i> narrativa se solapa a las siguientes secuencias: Montúfar siendo ajusticiado a garrote vil en la plaza de la catedral y Méndez encarcelada en una lúgubre prisión. «Y Elena, como una ladrona —comenta la voz <i>off</i>—, logró huir del pueblo. Ya veía en el garrote al chulo y a la alcahueta, y ella no estaba dispuesta a seguir la misma suerte, que, en efecto, siguieron sus compañeros. Porque al chulo, le dieron garrote por simulación de religión, por ladrón y por blasfemo en la misma plaza del pueblo donde se canonizó sin permiso. No deseaba la muerte el pobre pícaro, y hasta el último momento luchó inútilmente contra ella implorando ayuda a todos los santos del cielo. Pero como se burló tanto de ellos, no le consideraron digno de perdón y el verdugo, sin escuchar las desesperadas plegarias comenzó a dar vueltas al torniquete. Y Montúfar se santificó en los infiernos junto a la señora Méndez, que la condenaron a perpetuidad en las cárceles de la Inquisición y murió a los pocos días. Un pájaro en libertad como ella no pudo aguantar por mucho tiempo rejas y jaulas... Elena se refugió en casa de don Sancho»⁷⁶³.</p>	<p>Cap. 7, pp. 145-146 Transformación</p>
<p>(21) Casa de don Sancho. Don Sancho la recibe amorosamente y, tras preguntarle por los enseres que ha robado, la manda a refugiarse a la casa de Fernanda antes de</p>	<p>Ø</p>

⁷⁶³ El cambio crucial es que el Montúfar de Salas Barbadillo consigue zafarse de la justicia gracias a que Elena, «recelándose de un grave mal», aconseja «a Montúfar que, recogiendo el dinero [...] se retirase con ella a casa de una amiga suya de confianza». Sin embargo, «no pudo ir con ellos Méndez porque no estaba en casa; ni fue avisada, porque no se hallaron con persona a quien encomendárselo», Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La hija...*, *op. cit.*, p. 145.

que aparezca su tío. Mientras se besan, y también solapándose con la escena siguiente, la voz <i>off</i> explica: «Y resultó que Fernanda no era otra cosa que una antigua amiga suya de andanzas y pillerías y ahora bien casada con un rico caballero de la corte».	
(22) Casa de Fernanda. Mientras Fernanda se viste, Elena sigue enjabonándose en la tina. Elena manifiesta su sorpresa acerca de la nueva situación de su amiga: «¿Quién fue el clérigo que se equivocó de tal forma?» Fernanda le instruye sobre las ventajas de «casarse o cazar al hombre adecuado» ⁷⁶⁴ .	Cap. 7, p. 145-Cap. 8, p. 147 Desarrollo
(23) Elena, terminando de acicalarse ante el espejo, le dice a Fernanda que ya es «una ramera ascendida a señora». «Aquí encontrarás el calzado adecuado», le dice Fernanda. Elena le responde que ese calzado ya lo tiene, pues quiere reservarse a Sancho. Sorprendida, Fernanda le pregunta con retintín si de tanto disimular su santidad se ha vuelto santa. Y agrega que esa misma noche le presentará al viejo Pascual.	Desarrollo
(24) En una lujosa fiesta. Pascual pasea lento y altivo. Elena y Fernanda lo observan desde lejos. Fernanda intenta convencer a Elena hablándole de las ventajas que le proporcionaría un matrimonio con Pascual: «¡Nada mejor que un perro con collar!» Elena se muestra reticente, pero termina aceptando por pragmatismo, por calmar por fin la situación de su agitada y mísera vida.	Ø
(25) En la misma lujosa fiesta. Elena engatusa con su picardía a Pascual y acuerdan su relación.	Ø
(26) Casa de don Sancho. Don Sancho lee una carta. La voz <i>off</i> de Elena se superpone a la escena: «Cuando leas esta carta, estaré fuera de España. Me he casado con un comerciante que está empeñado en ello... y yo no tenía más remedio: me buscaba la justicia. Te lo contaré todo cuando te vea. Dos meses no son gran cosa. Por Dios, entiéndelo, estaba acorralada como una fiera o como un ciervo. Tenía miedo. Te quiero, Sancho. No podría estar casada ni vivir sin verte. Elena» ⁷⁶⁵ . Don Sancho manda a su criado Antonio a que prepare un carruaje con el que salir a Madrid.	Cap. 8, p. 147-148 Transformación
(27) Aposento de Elena. Antonio ha venido para avisarla de la tardanza de su amo, pero al ver que es Elena la chantajea con contarle toda la verdad a su amo e intenta	Ø

⁷⁶⁴ Fons se sirve de apenas dos frases para desarrollar varias escenas y corporeizar a un personaje *cuasi* inexistente en la novela: «[Elena] se retira [...] a casa de una amiga suya de confianza y con quien ella había siempre comunicado sus más escondidos intentos»; «y ella, como cuerda, estábase a la mira, encerrada en una casa de confianza y seguridad, hasta que pasasen los rayos», *Ibidem*, pp. 145 y 147.

⁷⁶⁵ En la novela, Elena se casa con Montúfar, con lo cual, este nuevo personaje, interpretado por Luis Escobar, es un meandro de este pícaro, y a partir de aquí será el que protagonice sus acciones. Recordemos que el Montúfar de Fons ha sido ajusticiado a garrote vil.

<p>beneficiarse sexualmente de la pícara. Elena cede. De repente, pegan a la puerta; Elena, nerviosa, esconde al paje en el armario y luego debajo de la cama. Entra don Sancho y, tratándolo con mimo Elena, besándolo, lo tumba en la cama. Se revuelcan. Antonio aprovecha para salir de su escondite y escabullirse.</p>	
<p>(28) Aposento de Elena. Ambos están semidesnudos. Don Sancho, rebañando los últimos huesecillos de un faisán, le pregunta por qué se casó con Pascual. Elena le miente: «Me vi obligada a ello para no acabar en la cárcel». Y agrega que su situación no ha mejorado como ella pretendía. Pascual, como el rufián Montúfar, la utiliza como moneda de cambio con la que llevar a buen puerto sus negocios, amenazándola con que si no accede la denunciará por su pasado. Sancho le propone planear juntos un timo con el que escarmentar a Pascual. Elena, adelantándose, le dice que ya venía cavilando uno.</p>	<p>Ø</p>
<p>(29) En una fiesta lujosa. Con la intención de conseguir una carga de mercancías proveniente de Indias, Fernanda y Pascual obligan a Elena a subir al aposento del propietario. «¡Te dará un achuchón y ya está!», le dice Pascual. A lo que, tras ver la reticencia y la cara de repugnancia de Elena, agrega fríamente: «¡Con remilgos ahora! ¡Peores tipos te has llevado tú a la cama! [...] ¡Anda, sube a la alcoba, que te está esperando!» Conchabados, Pascual y Fernanda se felicitan: «¡Ya lo hemos conseguido!» Alcoba del comerciante. El viejo se lanza a sobar a Elena, que de un beso lo deja sin aire⁷⁶⁶.</p>	<p>Cap. 8, pp. 148-149 Transformación</p>
<p>(30) Aposento de Elena. Elena, semidesnuda al igual que don Sancho, le expresa su hartazgo: «¡Trabajo con este tío más que en una casa de citas». Le cuenta que ha decidido «despacharlo» antes que muera de viejo. «Pues hazlo bien — le aconseja don Sancho—, pues esa gente suele hablar antes de morir». Elena le plantea que, cuando se apropie de las riquezas de Pascual, podrían marcharse a vivir juntos. «Tú le dejas lo tuyo a tu mujer y con lo mío basta para los dos», le agrega. Ante el visaje de sorpresa de don Sancho, que no esperaba tal fin para tal plan, Elena le pregunta si es que tiene miedo a irse a vivir juntos. «Ahora sí —le responde don Sancho, irónico—; cualquier día me puedes dar a mí la guinda».</p>	<p>Ø</p>

⁷⁶⁶ La transformación es muy significativa. En la novela, Elena acepta su condición de prostituta y el oficio de chulo de Montúfar: «Ella dio parte de su venida a las amigas importantes, a las mujeres de negocios que saben con habilidad acomodar gustos ajenos mejor que si fueran propios. Éstas vinieron, y sacándola ya un día a la Comedia, ya otro al Prado, y ya a la calle Mayor al estribo de un coche, donde mirando a unos y riéndose con otros, no despidiendo a los que se llegaban a conversación, empezó su labor y volvió con más danzantes a casa que día de Corpus Christi», Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La hija...*, op. cit., p. 148. En cambio, en *La hija-TV* Elena se siente traicionada por este nuevo personaje, Pascual. Esta situación, y no otra, será la que la empuje a asesinarlo.

<p>(31) Casa de Pascual. Tras cenar un palomino, Elena le trae un postre de guindas envenenado. Pascual, que no sospecha nada, se lo come. Al poco tiempo comienza a notar los efectos y antes de desfallecer grita acusando a Elena: «¡Socorro! ¡Esta puta me ha envenenado! ¡Es Elena de la Paz, la que busca la justicia!». Elena le quita el cubierto de trinchar de una patadita.</p>	<p>Cap. 8, p. 152 Transformación</p>
<p>(32) Campo abierto en los alrededores del río Manzanares. La voz <i>off</i> narrativa acompañará a Elena en su última secuencia, que sobre una carreta y maniatada, con el pelo cortado y la mirada perdida, pálida, la dirigen hacia el patíbulo: «Una madrugada, meses más tarde, Elena de la Paz fue conducida al patíbulo. La habían condenado al garrote y luego a ser encubada. Es decir, a ser arrojada al río Manzanares dentro de un barril».</p> <p>Don Sancho y su paje Antonio, que franquean a caballo el uno y de pie el otro el camino por el que pasa la carreta, comentan el dramático final de la pícara. Don Sancho la exonera de su culpa, haciéndole ver al criado que la causa de sus fechorías era el mundo que le había tocado vivir.</p> <p>«Y esta ha sido la triste y agitada historia de Elena de la Paz —continúa la voz <i>off</i>—, hija de Celestina, que nació de mala manera y murió en peor trance. Con la mano en el corazón, debo decir que esta ladrona y esta pendeja era buena de sentimientos y no de razón. Porque la razón había sido deformada por el lugar de su nacimiento y las gentes con quienes convivía. Y no tuvo cerca personas ejemplares. Y descubrió que tampoco las había entre las que figuraban en la corte como tales».</p> <p>Elena sube al patíbulo, donde le esperan los verdugos y el garrote vil. Comienzan a ajusticiarla.</p> <p>«Sus últimas palabras al verdugo fueron —agrega la voz <i>off</i>—: “Apresurarme la muerte —voz <i>off</i> de Elena— para llegar al cielo cuanto antes, puesto que esto es un basurero. ¡Ay, Dios, que no os he merecido! ¡Ni tampoco os pusisteis de mi parte para no ser lo que después he sido!”»</p> <p>Sobre un plano fijo de detalle, en el que los ojos llorosos y perdidos de Elena se apagan poco a poco, la voz <i>off</i> cierra el episodio: «Y yo, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, que he narrado esto tal como sucedió, pido disculpas por los excesos del relato y gratitudes en caso de que hubiera distraído»⁷⁶⁷.</p>	<p>Cap. 8, p. 153 Transformación</p>

⁷⁶⁷ Estas dos últimas transformaciones están explicadas en el cuerpo de este capítulo. Las hemos omitido en la segmentación comparativa para evitar duplicaciones innecesarias.

IV. CONCLUSIONES



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Aunque se haya ido diseminando a lo largo del presente trabajo una serie de conclusiones parciales, es de rigor mostrar a continuación aquellas a las que hemos llegado tras el análisis de *El pícaro* y *Las pícaras*, no ya intrínsecamente, sino de modo comparativo, tal y como nos habíamos propuesto como objetivo primordial:

- 1) La motivación personal de las adaptaciones redundó en el grado de profundidad y complejidad alcanzado. En el caso de *El pícaro*, hubo una implicación artística que empezó a germinar muchos años antes de que el proyecto se materializase. Desde los inicios de su carrera, F. Fernán-Gómez estuvo ligado vitalmente al género de la picaresca, ya que, en cierto modo, en su *modus vivendi* se identificaba con aquellos personajes que leía en Cervantes, Quevedo o Espinel. Y, aunque fue menester el espacio de libertad televisiva propiciado por el llamado “espíritu del 12 de febrero”, esperó el momento oportuno de madurez personal para rodar la serie e interpretar a Lucas Trapaza. Entre F. Fernán-Gómez y *El pícaro* se creó un nexo fortísimo basado en la biografía personal, en la imagen y el carácter que actor y personaje principal proyectaban, y en el empeño por llevar a buen puerto la idea ya madura de una (tele)novela picaresca, factores que beneficiaron notablemente el resultado del serial. Otro dato significativo es que F. Fernán-Gómez, tras la emisión de *El pícaro*, nunca abandonó el género picaresco, ni se desligó de los logros y alegrías profesionales que el serial le proporcionó. Para él, era un motivo de orgullo curricular y de herencia creativa, de ahí que a posteriori se embarcara en proyectos como la versión teatral de *El Lazarillo de Tormes* (1990) y de *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña* (1994), el ensayo *Historias de la picaresca*

(1989), la novela *Oro y hambre* (1999) o la adaptación cinematográfica *Lázaro de Tormes* (2000). En *Las pícaras*, en cambio, no hubo prácticamente interés previo por los textos áureos por parte de los protagonistas vinculados al proyecto. J. Frade recibió una subvención y con ella encargó los seis episodios a diversos directores (y actrices) que se sumaron al serial no por convicciones vitales o estéticas, sino por cuestiones meramente crematísticas. Esto perjudicó especialmente el resultado, ya que los adaptadores no contaron con el tiempo suficiente para elegir *motu proprio* los textos de partida, ni tampoco, salvo alguna excepción, para profundizar en ellos. Y, quitando alguna recreación o astracanada histórica (*La conjura del Escorial* de A. del Real, *El Cid Cabreador* de A. Fons, *Zurbarán, la humilde luz del sueño* de F. Regueiro), las adaptaciones de F. Llovet de las novelas de María de Zayas para *El jardín de Venus* o los guiones adaptados de A. Mañas, *El diablo cojuelo* y *Las gallinas de Cervantes*, tampoco hubo una reivindicación a posteriori o algún atisbo de reincorporar profesionalmente los textos áureos, lo que demuestra que en relación con la picaresca femenina únicamente se produjo una implicación puntual de directores, guionistas y actrices.

- 2) F. Fernán-Gómez era ya un especialista en el género de la picaresca. Esto también ayudó bastante a la hora de articular positivamente los elementos afines a este tipo de novelas: el autobiografismo, la estructura itinerante, la denuncia social, el antihéroe o la sátira. De hecho, la selección de textos es muy significativa, porque F. Fernán-Gómez no solo acude a los autores consagrados por el canon (Alemán, Espinel, Quevedo o Lesage), sino que, como muestra de su envidiable formación intelectual, llega a introducir subrepticamente una novela, *El caballero de la Tranca*, desconocida por los espectadores. Es este, sin

lugar a dudas, un guiño académico a los colegas peninsulares, entre los cuales, posiblemente, muy pocos reconocieron en el capítulo VI de *El pícaro* un texto que desde mediados del siglo XIX solo se había publicado en Buenos Aires en 1973. En *Las pícaras*, en cambio, se desvela un sistemático desinterés, ya que no solo se desestiman aquellos elementos más significativos de la picaresca, sino que la propia elección de los textos aleja la propuesta televisiva de dicho género. Efectivamente, para la elaboración de algunos episodios se prefirió trasladar textos como *La viuda valenciana* de Lope de Vega o *La tía fingida* y *El celoso extremeño* de Cervantes, en vez de otros más afines a la picaresca femenina como pudieran ser, por ejemplo, *Las harpías de Madrid* o *Teresa de Manzanares* de Alonso de Castillo Solórzano.

- 3) El marco político en el que se gestaron ambas series propició un desarrollo inverso de los elementos ideológicos de oposición subyacentes. Para la emisión de *El pícaro*, fue necesaria una coyuntura que abriese las puertas de RTVE a unos profesionales opuestos al Franquismo y a una parrilla impensable solo un par de años antes. Era la época de Pío Cabanillas al frente del Ministerio de Información y Turismo y de Juan José Rosón en la Dirección General de RTVE, quienes querían representar dentro de la política informativa y cultural el rostro más aperturista de aquel “espíritu del 12 de febrero” convertido en santo y seña del gobierno de Arias Navarro. Bajo el amparo de esta “telelibertad”, *El pícaro* manifiesta algunas críticas oblicuas a la institución militar, al abuso del poder institucional, a la corrupción de las clases pudientes o a las injusticias sociales. Inteligentemente, F. Fernán-Gómez se sirve del contexto histórico del Siglo de Oro para deslizar una serie de denuncias que eran equiparables a la situación social y política de los últimos años del Franquismo. Con *Las pícaras* sucede

todo lo contrario. Las libertades ya adquiridas con la llegada y consolidación de la democracia no se traducen en una visualización de los planteamientos críticos de los textos de partida. En este sentido, hay un vaciamiento político (y lo que es peor, un vaciamiento humano) que se aleja manifiestamente de *El pícaro* o de los primeros filmes de la Transición, como es el ejemplo de *La viuda andaluza* de Francesc Betriu, una adaptación libre de la novela de F. Delicado que atacaba con valentía, saña y desparpajo aquello que para la dictadura había sido intocable, la institución eclesiástica, política y militar.

- 4) El tratamiento del erotismo es el hecho más reseñable de este vaciamiento político. En *El pícaro* se apuesta por trasladar a la televisión la esencia del género de la picaresca con todo su trasfondo realista y crítico-social: vejez, hambre, enfermedades, descalabros, injusticias, fealdad, amargos desenlaces, etc. En *Las pícaras*, en cambio, se opta por el predominio de la picardía erótica y la novela cortesana (o rosa) sobre el género picaresco. No cabe duda de que el erotismo se debe al asentamiento de la democracia, en la cual el sexo fue bandera de progreso y libertades. Para ello, las performances, los programas, las opiniones, las manifestaciones públicas, las revistas o las ficciones televisivas y filmicas jugaron un papel importantísimo en la normalización de la sexualidad, hasta el punto de que la España de la Transición se convirtió posiblemente en el país más permisivo en esta materia no solo a nivel europeo, sino a nivel mundial. Por lo tanto, el erotismo fue un logro político. Ahora bien, ¿supuso esto una apertura crítica y generalizada al demos? Parece más bien, como apunta el filósofo José Luis Araguren, según ya comprobamos, que el triunfo estético no contribuyó a una plena participación política. De hecho, esta nueva ola estética fue aprovechada por los poderes fácticos para canalizar las ansias de libertad y

aquellas pulsiones primarias negadas en el Franquismo. Con gran agudeza, la industria cultural se sumó a rentabilizar económicamente esta reorganización política, maximizando sus beneficios al crear un campo artístico basado en elementos como la frivolidad, la eterna juventud, la relativización de los cánones estéticos, la ruptura de las jerarquías, la explotación del cuerpo femenino, lo transitorio o el sexo por el sexo. No obstante, esta contracultura manifestó dos tendencias: una política (el ejemplo de *La viuda andaluza* de Francesc Betriu es paradigmático), que iría perdiendo fuelle desde sus comienzos, y otra apolítica, que finalmente se impondría como hegemónica. Pues bien, *Las pícaras* es claramente fruto de la segunda. Ni a J. Frade ni a los adaptadores, a juzgar por el resultado de los episodios, les interesaba lo más mínimo el trasfondo crítico-social que textos como los de F. Delicado, Lope de Vega o F. López de Úbeda pudieran contener. En *Las pícaras* son predominantes los códigos del cine del destape, de ahí que las actrices fueran elegidas no por sus dotes interpretativas, sino por la imagen que proyectaban. Se prefirió limpiar de la pantalla las iniquidades corporales (vejez, deterioro físico y marcas de enfermedades venérea) que mostraban fémias como Justina, la Lozana o Elena, en favor del comercial halo alucinógeno que destilaban las modelos y los mitos eróticos de la Transición, Norma Duval, Amparo Muñoz, Victoria Vera o Ana Obregón. Curiosamente, esto propició a su vez una paradoja que minó aún más la calidad ficcional de *Las pícaras*. Aquellas obras que manifestaban un pregnante erotismo (*La viuda valenciana* de Lope de Vega, por ejemplo), eran sistemáticamente reducidas a los códigos más empobrecedores del destape o de las astracanadas, eliminando así su exquisita sensualidad de colores, gestos, metáforas, símbolos o juegos; y aquellas obras que mostraban una sexualidad



abiertamente realista, prostibularia y cáustica con cualquier veto moral por mínimo que este fuese, como es el caso de *La Lozana andaluza* o *La pícaro Justina*, eran depuradas, rebajándoles así su densidad psicalíptica. Y es que el erotismo en *Las pícaras* o bien luce banalizado o bien filtrado por un *pudoris causa* que solo es transigente con los tópicos del destape. La complacencia rosa también influyó en *Las pícaras*, siendo *La garduña de Sevilla*, por su negación progresiva del género de la picaresca en favor de la novela cortesana, la quintaesencia o el modelo hacia el que orillarían los demás episodios. En resumen, se acudía al destape para saciar una vez más las apetencias masculinas (*topless* injustificados, modelos primorosas, musas eróticas, apetito sexual desenfrenado, humor grueso, etc.), para sumarse a una moda filmica que ya se mostraba agotada y para apoyar en la televisión pública una parrilla que fuese la *avant-garde* del progresismo de izquierdas. Al mismo tiempo, a excepción de *La hija-TV*, la cual relee comprensivamente el texto fuente, se vaciaba cualquier fondo crítico-social de los textos áureos, se anulaba cualquier proyección política que estos pudiesen tener en los ochenta y se efectuaban modificaciones argumentales destinadas probablemente a agradar a una parte de la audiencia algo reaccionaria, valiéndose para ello de finales felices, eterna juventud, matrimonios voluntarios, amores platónicos, pretendientes hermosos, etc.

- 5) El conocimiento técnico del medio cinematográfico y de los mecanismos de adaptación también influyó en la riqueza alcanzada. Cuando F. Fernán-Gómez rodó *El pícaro*, ya contaba con un apabullante talento filmico y una exquisita habilidad para las adaptaciones. Los años sesenta supusieron el meteórico despegue de su carrera, posicionándolo entre los mejores directores de cine de la industria española. Las segmentaciones comparativas y las explicaciones que



ejemplifican los mecanismos de adaptación más significativos de *El pícaro* han evidenciado nuevamente la inteligencia y el sentido estético de F. Fernández-Gómez, tanto para superar las trabas de los textos adaptados, como para edificar una obra con un sello personal intransferible y técnicamente notable. Fernández-Gómez destila para ello el material de partida —a través supresiones, añadidos, compresiones, traslaciones, transformaciones, etc.— según las necesidades narrativas, la expresividad del medio audiovisual y la coherencia y cohesión interna de la serie. Debido a la duración de *El pícaro* hubiese sido muy fácil caer en la parcelación episódica y en la descoordinación del material, sobre todo porque los textos de partida eran numerosos. Es cierto que la picaresca calza bastante bien con la fragmentación de las series televisivas, ya que por su naturaleza argumental suele estar sustentada en estructuras abiertas y episódicas. Esto, fácilmente, hubiera dado lugar a un conjunto de aventuras en sarta, donde cada episodio hubiera reflejado una sola trapacería (o varias), y esta a su vez hubiese sido el homenaje particular a una fuente determinada, ya fuese esta el *Buscón*, *La hija de Celestina* o el *Marcos de Obregón*. Sin embargo, esto no sucede en *El pícaro*, donde los episodios conforman un bloque organizado con una intención de conjunto y con una estudiada progresión. En *El pícaro*, se produce una fragmentación cohesionada, es decir, la fragmentación solo se desvela desde un análisis técnico y minucioso que desmadeje la trenzada complejidad de textos subyacentes. No es de extrañar entonces que uno de los mayores aciertos de *El pícaro* sea, justamente, el actante que vertebra y enlaza todas las tramas del serial, Lucas Trapaza; de ahí que las traslaciones, la selección de los fragmentos, la reorganización de los materiales narrativos y las transformaciones estén supeditadas funcionalmente a este personaje catódico. Es



más, es a él a quien Fernán-Gómez le entrega ficticiamente las riendas de la narración: con él asistimos, invitados y acompañados por el goteo constante de su voz *off*, a su peculiar autobiografía de trece episodios. Cabe señalar que, sin llegar a abusar de este mecanismo filmico, Fernán-Gómez destila con sutileza uno de los puntos más arduos de las adaptaciones: la primera persona. Y realmente lo consigue, logrando crear en el espectador un efecto, si no análogo, sí similar al que alcanzan los textos literarios de partida. Asimismo, el espectador se siente cómodo en un microcosmos (tele)picaresco a la vez *collage* y a la vez *sui generis*, una especie de escenario hiperonímico en el que tienen cabida todos y cada uno de los pícaros literarios estudiados, aunque sus trapisondas, caracteres, descabros, miserias y demás den lugar a otra entidad picaresca totalmente nueva. En definitiva, Fernán-Gómez logra elaborar un personaje-mosaico a la vez que fagocitador, una suerte de pastiche o quimera que engulle a los pícaros literarios y a sus acciones digiriéndolos siempre para su causa. En *Las pícaras*, debido sobre todo a que cada episodio funciona como un medimetraje, es más difícil establecer un criterio homogéneo de los mecanismos de adaptación. En general, se evidencia una cohesión fragmentada, es decir, aunque cada episodio adapte un texto determinado (con sus particularidades estructurales), y aunque cada uno se deba al quehacer autónomo de sus directores y adaptadores (más o menos hábiles según su experiencia en el medio), los añadidos y las transformaciones están casi siempre subordinados al tono erótico del serial. Se impone, por lo tanto, lo psicalíptico sobre una orientación eficaz y eficiente de los materiales de partida. El destape marca la pauta de todos los episodios, independientemente de que algunos pertenezcan a una etapa de la comedia sexy más recatada (*La garduña de Sevilla*, *La pícara*



Justina, La lozana andaluza) o a una etapa más desenfadada (*La viuda valenciana, La tía fingida*). En la primera, suele primar el academicismo, la claridad argumental o la mera ilustración de los textos de partida. A diferencia de *El pícaro*, cuyos elementos formales revelan una preocupación estilística y una valentía inusitadas hasta aquel entonces en la televisión (complejas arquitecturas narrativas, pensada diseminación de los elementos de la trama, metaficcionalidad, vaivén de los agentes narrativos, etc.), no se manifiesta intención alguna por reinventar el medio, por sumarse a las creaciones más interesantes de la época desde un punto de vista narratológico o por trasladar la riqueza compositiva de los textos adaptados (*La Lozana andaluza* de Francisco Delicado o *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda, por ejemplo). Y en la segunda, la etapa más desenfadada del destape, suele primar la confusión y el caos argumental. En resumen, *Las pícaras* adolecen por lo común de una aparente falta de planificación, de una mediocre dirección de actores, de numerosos fallos de guion o de subordinación a los códigos del destape en detrimento del argumento. Es cierto que a veces se emplean los mecanismos de adaptación con soltura y buen oficio, sobre todos aquellos destinados a edificar una historia medianamente coordinada y autónoma (economización del material, simplificación o traslaciones), pero, lamentablemente, los medimetrajes de *Las pícaras* destilan siempre una sosa creatividad intrascendente, como hemos procurado mostrar en el presente trabajo.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

FUENTES PRIMARIAS

- ALCALÁ YAÑEZ Y RIVERA, JERÓNIMO DE, *Alonso, mozo de muchos amos (primera y segunda parte)*, ed. de M. Donoso Rodríguez, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache*, ed. de B. Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1984, 2 vols.
- ANÓNIMO, *Las aventuras del Caballero de la Tranca con Polonia, la viuda de veinte y cuatro maridos*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.
- *Discurso de la viuda de veinte y cuatro maridos. Anónimo español del siglo XVII*, Buenos Aires, De La Mirándola, 2012.
- ANÓNIMO, *La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de A. Carreira y J. A. Cid, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.
- BOSCÁN, JUAN, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- CABALLERO, FERNÁN [CECILIA BÖHL DE FABER], *Cuentos y poesías andaluces*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1861.
- CASTILLO DE SOLÓRZANO, ALONSO DE, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986.

- *Teresa de Manzanares*, en *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: “Teresa de Manzanares” y “La garduña de Sevilla”*, ed. de F. Rodríguez Mansilla, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 177-422.
- *La garduña de Sevilla*, en *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: “Teresa de Manzanares” y “La garduña de Sevilla”*, ed. de F. Rodríguez Mansilla, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 423-644.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Comp., 1832.
- *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2001, 2 vols.
- *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2005.
- *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Madrid, RAE, 2013.
- DELICADO, FRANCISCO, *Retrato de / la Loçana: andaluza: en lengua española: / muy clarissima* [ed. facsímil de A. Pérez Gómez], Venecia, 1528 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/retrato-de-la-lozana-andaluza--0/>].
- *La Lozana andaluza*, ed. de C. Perugini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- *La Lozana andaluza*, ed. de J. Sepúlveda, Málaga, Analecta Malacitana, 2011.
- ESPINEL, VICENTE, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. de M^a. S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972, 2 vols.
- GÓNGORA, LUIS DE, *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1986.
- KAFKA, FRANZ, *El castillo*, trad. por Luis Acosta, Madrid, Cátedra, 2007.

LESAGE, ALAIN-RENÉ, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, París, Garnier, 1920, 2 vols.

— *Historia de Gil Blas de Santillana*, ed. de M. Ferrer Lluch, trad. por J. F. de Isla, Barcelona, Bruguera, 1970.

LÓPEZ DE ÚBEDA, FRANCISCO, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. de D. Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2012.

QUEVEDO, FRANCISCO DE, *El Buscón*, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2007.

SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *La hija de la Celestina*, ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.

TORRES VILLARROEL, DIEGO DE, *Vida*, ed. de Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra, 1980.

VEGA, LOPE DE, *La viuda valenciana*, ed. de T. Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.

— *Sonetos*, ed. de R. García González, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwd473>].

FUENTES SECUNDARIAS

AA. VV., *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005.

AA. VV., *Literatura española. Una historia de cine*, Madrid, Polifemo, 2005.

AMO, ÁLVARO DEL, *La comedia cinematográfica española*, Madrid, Alianza, 2009.

ANDREW, DUDLEY, «Adaptation», en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers, 1984, pp. 28-37.

ANGULO, JESÚS y FRANCISCO LLINÁS (eds.), *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.

ANÓNIMO, «Buscando a Perico, una comedia policiaca de Antonio del Real», *El País* (14/03/1982) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1982/03/14/cultura/384908411_850215.html].

ANÓNIMO, «Del Real protesta por la mala calidad una emisión de TVE», *El País* (11/04/1983) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1983/04/11/radiotv/418860006_850215.html].

ANÓNIMO, «¿Qué conmemora el señor Calviño?», *ABC* (13/04/1983), p. 101.

ANÓNIMO, «Las pícaras», *ABC* (13/04/1983), p. 101.

ANÓNIMO, «Turno de fallos», *ABC* (25/04/1983), p. 93.

ANÓNIMO, «Cristina Marsillach», *ABC* (28/04/1983), p. 105.

ANÓNIMO, «La gran decepción», *ABC* (9/05/1983), p. 93.

ANÓNIMO, «La hija de la Celestina», *ABC* (16/05/1983), p. 77.

ANÓNIMO, «Cervantes y la “tele”», *ABC* (24/05/1983), p. 101.

ARASA, DANIEL, *Historias curiosas del franquismo*, Barcelona, Robinbook, 2008.

ARAGAY, MIREIA, «Introduction. Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now», en M. Aragay (ed.), *Book in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 11-36.

ARELLANO, IGNACIO, «Sobre el modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (1995)*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1996, pp. 37-60.

— «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.

ARMAS, FREDERICK A. DE, *The invisible mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.

ARREDONDO, M^a. SOLEDAD, «Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro», *DICENDA*, 11 (1993), pp. 11-34.

— «Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*», en O. Gorsse y F. Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Universitaires du Mirail, 2006, pp. 35-51.

BALDELLI, PIO, *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966.

BARBA, DAVID (coord.), *100 españoles y el sexo*, Barcelona, Plaza y Janés, 2009.

- BARBACHANO, CARLOS J., *Francisco Regueiro*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989.
- BENET, VICENTE J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.
- BLUESTONE, GEORGE, *Novels into Film*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 2003.
- BRASÓ, ENRIQUE, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Espasa, 2002.
- BAZIN, ANDRÉ, *¿Qué es el cine?*, trad. por J. L. López Muñoz, Madrid, Rialp, 2000.
- BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago, 1961.
- BUBNOVA, TATIANA, «*La Lozana andaluza* como lectura erótica», en L. López-Baralt y F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México, 1995, pp. 17-31.
- CÁCERES GARCÍA, JULI, *El destape del macho ibérico: masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt)ibérica* [Tesis doctoral], Washington DC, 2008.
- CAMARERO, GLORIA, «Adaptaciones de la literatura española en el cine español», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/porta/alece>].
- CAPARRÓS LERA, JOSÉ M^a., *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999.

CARRASCO URGOITI, M^a. SOLEDAD, «Introducción biográfica y crítica» a Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. de M^a. S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972, pp. 7-51.

CASALDUERO, JOAQUÍN, *Sentido y forma de las novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1692.

CASTELLS MOLINA, ISABEL, «La versión cinematográfica de *La Lozana andaluza* de Vicente Escrivá: ¿“traición” o “transición”?», *eHumanista*, 15 (2010), pp. 85-106 [Recurso en Red: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_15/2%20Articles/6%20ehumanista15.erotica.Castells.pdf].

CASTILLO MARTÍN, FRANCISCA, *De la narrativa breve al cine: técnicas de adaptación* [Tesis doctoral], Universidad de Málaga, 2013 [Recurso en red: <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7376>].

CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS, *Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Cátedra, 2010.

CABRERA INFANTE, GUILLERMO, «Un Quijote posmoderno», *El País* (26/11/2002) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/2002/10/26/opinion/1035583207_850215.html].

CATTRYSSE, PATRICK, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang, 1992.

CHÚMEZ, CHUMY, *Vida de maqueto*, Madrid, Algaba, 2003.

COLL-TELLECHEA, REYES, *Contra las normas: las pícaras españolas (1605-1632)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2005.

CORRAL, ENRIQUE DEL, «*Juan Soldado*», *ABC* (28/10/1973), p. 76.

— *El Pícaro*», *ABC* (20/10/1974), pp. 75-76.

COTO, M^a. ROSA DEL, «La dimensión temporal de las transposiciones de la literatura al cine. Tres relatos borgeanos y su pasaje al lenguaje filmico», *Actas del II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*, ed. S. Frutos *et al.*, UNR, 2009 [Recurso en Red: http://www.bdp.org.ar/facultad/comunicacion/actas_congreso.php].

CORTÉS GONZÁLEZ, DANIEL, *El crimen de Don Benito*, Murcia, Entre Renglones, 2014.

CRUZ CÁMARA, NURIA y GREGORY B. KAPLAN, «Una revisitación franquista del *Lazarillo de Tormes*», en N. Mínguez Arranz (ed.), *Literatura española y cine*, Madrid, Complutense, 2002, pp. 27-42.

DELIBES, MIGUEL, *Pegar la hebra*, Barcelona, Destino, 1990.

DIMITROVA, MARIANA, «Aspectos espacio-temporales en la configuración del personaje picaresco femenino», en I. Arrellano Ayuso *et al.* (coords.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, vol. 3, pp. 147-154.

D'ONOFRIO, JULIA, «*En cárcel hecha por su mano. Rastros de la emblemática en El celoso extremeño de Cervantes*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28 (2008), pp. 19-40.

DONOSO RODRÍGUEZ, MIGUEL, «Estudio preliminar» a Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivera, *Alonso, mozo de muchos amos (primera y segunda parte)*, ed. de M. Donoso Rodríguez, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 13-158.

ESPANTOSO FOLEY, AUGUSTA, «Técnica audio-visual del diálogo y retrato de *La Lozana andaluza*», en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, 1980, pp. 258-260

ESPAÑA, RAFAEL DE, *De La Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, LUIS MIGUEL, «¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales», *Ísula*, 589-590 (1996), pp. 17-21.

— «*El pícaro (1974-1975)*», en A. Ansón Anadón (ed.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, pp. 323-328.

— «Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición», en A. Ansón Anadón (ed.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, pp. 119-138.

— *Escritores y televisión durante el Franquismo (1956-1975)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014.

FERNÁNDEZ SANTOS, JESÚS, «Retrato de memoria. “La Lozana andaluza”», *El País*, (21/10/1976), [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1976/10/21/cultura/214700405_850215.html].

FERNÁN-GÓMEZ, FERNANDO, *Historias de la picaresca*, Barcelona, Planeta, 1989.

— *El tiempo amarillo. Memorias*, Madrid, Debate, 1990, 2 vols.

— *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

- y FRANCISCO NIEVA, *Aventura de la palabra en el siglo XX. Discurso leído el día 30 de enero de 2000, en su recepción pública por el Excmo. Sr. Don Fernando Fernán-Gómez y contestación del Excmo. Sr. Don Francisco Nieva*, Madrid, RAE, 2000.
- *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Cátedra, 2002.
- FERRER LLUCH, MANUEL, «Introducción» a Alain-René Lesage, *Historia de Gil Blas de Santillana*, trad. de J. F. de Isla, Barcelona, Bruguera, 1970, pp. 19-51.
- FERRER VALLS, TERESA, «Introducción biográfica y crítica» a Lope de Vega, *La viuda valenciana*, ed. de T. Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.
- FOSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.
- FRANCO, JESÚS, «Spain is different: censores y sátiros», en D. Barba (coord.), *100 españoles y el sexo*, Barcelona, Plaza y Janés, 2009.
- FRONTÁN, MIGUEL ÁNGEL, «Presentación» a Anónimo, *Discurso de la viuda de veinte y cuatro maridos. Anónimo español del siglo XVII*, Buenos Aires, De La Mirándola, 2012, pp. 4-5.
- GALÁN, DIEGO, «El pícaro», *Triunfo*, 647 (22/2/1975), pp. 52-53.
- GALINDO, CARLOS, «José Frade: “La colaboración con TVE es necesaria”», *ABC* (8/04/1983), p. 65.
- GARCÍA LÓPEZ, JORGE, «Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca», en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2 (1999), pp. 113-124.
- «Miguel de Cervantes, entre el romance y la vida», en M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 7-74.

GARCÍA NIETO, JOSÉ, «El cuaderno roto», *La Estafeta Literaria*, 528 (15/11/1973), pp. 6-7.

GARCÍA RIERA, EMILIO, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. 1945/1948*, México, Era, 1971, vol. III.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, ENRIQUE, «Introducción» a A. Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina*, ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 9-57.

GARCÍA RIESCO, INÉS, «Teatro en *Estudio I* (XVIII). De Lope y de la ropa de la viuda», *Rinconete* (10/10/2011) [Recurso en Red: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_11/10102011_02.htm].

GÓMEZ MESA, LUIS, *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.

GÓMEZ VILCHES, JOSÉ (dir.), *Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1998.

GONZÁLEZ MAS, EZEQUIEL, *Historia de la literatura española. Barroco (Siglo XVII)*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1989.

GOYTISOLO, JUAN, «La modernidad atemporal de *La Lozana andaluza*», *El País* (2/8/2008) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/2008/08/02/babelia/1217634612_850215.html].

GRAU, JORGE y ALFREDO MAÑAS, *Alfredo Mañas, un aragonés en la corte del uno y también del otro*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2002.

- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, BEATRIZ, *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Cátedra, 2006.
- GUARINOS, VIRGINIA, *Teatro y televisión*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992.
- *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla, 1996.
- GUBERN, ROMÁN, et al., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- «Los imaginarios del cine del franquismo», *Cuadernos de la Academia*, 1 (1997), pp. 163-174.
- HERRANZ, FERRÁN, *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra, 2005.
- HEREDERO, CARLOS F. y ANTONIO SANTAMARINA, *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.
- *Biblioteca del cine español*, Madrid, Cátedra, 2010.
- HERNÁNDEZ RUIZ, JAVIER y PABLO PÉREZ RUBIO, *Voces en la niebla: el cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.
- HOPEWEL, JOHN, *EL cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989.
- IMPERIALE, LOUIS, «Discurso autorial y anti-lenguaje en *La Lozana Andaluza*», *Crítica Hispánica*, 7 (1994), 321-332.
- JAIME, ANTOINE, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- JUÁREZ ALMENDROS, ENCARNACIÓN, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

- KLEIN, MICHAEL y GILLIAN PARKER (eds.), *The English Novel and the Movies*, New York, Frederick Ungar, 1981.
- LARA, FERNANDO, «Juan Soldado o la mítica libertad», *Triunfo*, 579 (3/11/1973), p. 67.
- LARRAZ, EMMANUEL, «Le pícaro à l'écran, *Lazarillo de Tormes* (1959) de César Fernández-Ardavín», *Filiations picaresques en Espagne et en Europe (XVIe-XXe siècle)*, 2 (2011), [Recurso en Red: <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/filiations/document.php?id=511&format=print>].
- LAY, FÉLIX, «Entrevista a Fernando Fernán-Gómez», *Film Ideal*, 2 (1956), p. 21.
- LEPE GARCÍA, M^a. ROCÍO, «El último Castillo Solórzano: hacia un modelo innovador del marco narrativo», en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, pp. 347-354.
- LLERA, JOSÉ A., «De la palabra a la imagen: el chiste gráfico de Chumy Chúmez», *Tebeosfera*, 2 (13/12/2008) [Recurso en Red: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/de_la_palabra_a_la_imagen:_el_chiste_grafico_de_chumy_chumez.html].
- LLINÀS, FRANCISCO, «Los vientos y las tempestades», en AA. VV., *El cine y la transición política española*, Valencia, Filmoteca, 1986, pp. 2-9.
- LLORENTE, JUAN ANTONIO, *Observations critiques sur le roman de Gil Blas de Santillane*, París, Moreau, 1822.
- LÓPEZ ARANGUREN, JOSÉ LUIS, *El erotismo y la liberación de la mujer*, Barcelona, Ariel, 1982.

LUCAS, PATRICIA, «Quijotismo y teatro en *El viaje a ninguna parte*», *Sesión no numerada*, 3 (2013), pp. 108-128.

MADRIGAL, JOSÉ LUIS, «De cómo y por qué *La tía fingida* es de Cervantes», *Artifara*, 2 (2003) [Recurso en Red: <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista2/testi/tiafingida.asp>].

MAGNUS ENZENSBERGER, HANS, «El vacío perfecto. El medio de comunicación “cero” o por qué no tiene sentido atacar a la televisión», *¡Castigados sin tele! La televisión, definitivamente, es un cuento*, Barcelona, Fnac, 2005, pp. 147-160.

MALPARTIDA TIRADO, RAFAEL, «Español en Red 7.0: e-bibliografía sobre la narrativa española y el cine», *AnMal Electrónica*, 27 (2007), pp. 241-251.

— «Español en Red 7.1: e-bibliografía sobre el teatro español y el cine», *AnMal Electrónica*, 28 (2010), pp. 265-274 [Recurso en Red: <http://www.anmal.uma.es/numero28/ERED7.1.htm>].

— «El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna», *AnMal Electrónica*, 32 (2012), pp. 175-196 [Recurso en Red: http://www.anmal.uma.es/numero32/Bigas_Luna.htm].

MAÑERO LOZANO, DAVID, «Introducción» a F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, Madrid, Cátedra, 2012 [1605], pp. 11-98.

MARTÍNEZ RUIZ, ENRIQUE y JOSÉ A. ARMILLA (dirs.), *La España moderna*, Madrid, Istmo, 1992.

MARSÉ, JUAN, «El paladar exquisito de la cabra», *El País* (13/11/1994): http://www.elpais.com/articulo/cultura/paladar/exquisito/cabra/elpepicul/1994113elpepicul_9/Tes.

- MAÑAS MARTÍNEZ, M^a. DEL MAR, «*Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil: una adaptación literaria del cine español en las conmemoraciones cervantinas de 1947», *Anales cervantinos*, 38 (2006), pp. 67-93.
- MCFARLANE, BRIAN, *Novel to Film*, Oxford, Clarendon, 1996.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, 3 vols.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA, «Introducción» a M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de J. M^a. Micó, Madrid, Cátedra, 2006 [1599-1604], vol. 1, pp. 15-75.
- MENDES, MARCOS, *Exílio e erotismo no Retrato de la Lozana andaluza e em suas recreações* [Tesis doctoral], Florianópolis, Universidad Federal de Santa Catarina, 2013.
- MONTAUBAN, JANNINE, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid, Visor, 2003.
- MONTE, ALBERTO DEL, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971.
- MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993.
- MORELL TORRADEMÉ, PINEDA, *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.
- MORTON FULLERTON, WM., «Introduction» a Alain-René Lesage, *The Adventures of Gil Blas of Santillane*, New Zealand, The Floating, 2011, pp. 11-30.
- NAREMORE, JAMES, «Introduction: Film and the Reign of Adaptation», en J. Naremore, *Film Adaptation*, London, Athlone, pp. 1-16.



- NEUSCHAFER, HANS-JORG, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, trad. por R. Pilar Blanco, Barcelona, Anthropos, 1994.
- NÚÑEZ RIVERA, VALENTÍN, «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Philologia hispalensis*, 18-2 (2004), p. 93-105.
- OLEZA SIMÓ, JUAN, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 203-220.
- «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en T. Ferrer Valls y M. V. Diago Moncholi (coords.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-188.
- PALACIO, MANUEL (ed.), *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*, Madrid, Instituto RTVE, 2006.
- *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012,
- PASTOR CESTEROS, SUSANA, *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*, Universidad de Alicante, 1996.
- PASTOR MARTÍN, ERNESTO J., *Conversaciones con Angelino Fons: la necesidad de la memoria*, Murcia, Universidad de, 2005 [Recurso en Red: http://cinepastor.es/Angelino_fons.htm].
- PATÁN, FEDERICO, «¿Le cuento cómo lo filmo?», *El Cuento en red*, 5 (2005), p. 31 [Recurso en Red: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-240-3252efv.pdf].
- PAVLOVIC, TATJANA, *Despotic Bodies and Transgressive Bodie: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, Albany, SUNY, 2003.

- PAVÓN, M^a. CECILIA, «*Retrato de la Lozana andaluza* en cine y televisión: las versiones de Vicente Escrivá y Chumi Chúmez», *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, Universidad Nacional de La Plata, 2010 [Recurso en Red: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1141/ev.1141.pdf].
- PENA, JAIMA J., «El paraíso perdido: *Diario de invierno* (1988)», en J. L. Castro de Paz y X. Nogueira (coords.), *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*, Santander, Shangrila, 2014, pp. 183-190.
- PEÑA, CARLOS, «Nos ha dejado Fernando Fernán-Gómez, un obrero de la cultura», *Rojo y Negro* (22/9/2007) [Recurso en Red: <http://rojoynegro.info/articulo/sections/nos-ha-dejado-fernando-fernan-gomez-un-obrero-la-cultura-0>].
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO, «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes», *Signa*, 13 (2004), pp. 277-300.
- *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Universidad de Salamanca, 2008.
- PÉREZ DE ERDÉLYI, MIREYA, *La pícaro y la dama: La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Universal, 1979
- PÉREZ ORNIA, JOSÉ RAMÓN, «Las obras clásicas de la novela picaresca, en un serial de seis episodios de irregular calidad», *El País* (8/04/1983) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1983/04/08/radiotv/418600802_850215.html].

- PÉREZ PERUCHA, JULIO, «Prólogo», en J. L. Castro de Paz y X. Nogueira (coords.), *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*, Santander, Shangrila, 2014, pp. 7-13.
- PERRY, MARY ELIZABETH, «Magdalens and Jezebels in Counter-Reformation Spain», en A. J. Cruz y M. Elizabeth Perry (eds.), *Culture and control in counter-reformation Spain*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1992, pp. 93-124.
- PERUGINI, CARLA, «Introducción» a F. Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. de C. Perugini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pp. XI-LXXXV.
- PITEL, ANNE-HÉLÈNE, «Ambivalencia de la senectud en las “hijas” de la Celestina: una edad dorada con sabor amargo», en N. Dartai-Maranzana (ed.), *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Saint-Étienne, 2011, pp. 187-212.
- PONCE, JOSÉ M^a., *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*, Barcelona, Glénat, 2004.
- POZO ARENAS, SANTIAGO, *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Universitat de Barcelona, 1984.
- PUJOL OZONAS, CRISTINA, *Fans, cinéfilos y cinéfagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*, Barcelona, UOC, 2011.
- RABATÉ, PHILIPPE, «Cervantes y la sombra de Guzmán: reflexiones sobre la poética de Ginés de Pasamonte (*Quijote*, I, 22)», *Criticón*, 101 (2007), pp. 37-56.
- RAMOS NOGALES, RAFAEL, «El baile del matachín», en I. Arrellano Ayuso *et al.* (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Navarra, GRISO, 1996, vol. 2, pp. 309-314.

— «*El Discurso de la viuda de veinticuatro maridos*», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, La mujer: elogio y vituperio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Sociedad Española de Literatura General y Comparada-Banco Zaragozano, 1994, vol. 1, pp. 333-338.

REY HAZAS, ANTONIO, «La compleja faz de una pícara. Hacia una interpretación de *La pícara Justina*», *Revista de literatura*, 90 (1983), pp. 87-110.

— *Picaresca femenina*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

RICO, FRANCISCO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 1989.

RIPOLLÈS IRANZO, JOAN, «El pícaro televisivo», *Rinconete* (29/10/2010) [Recurso en Red:

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_10/29102010_01.htm].

RODRÍGUEZ, ANA M^a., «*La viuda valenciana y Tarde llega el desengaño: sexualidad y liberación femenina bajo las sobras*», en *eHumanista*, 22 (2012), pp. 353-354 [Recurso en Red:

http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_22/nocturnalia/6%20Rodriguez.pdf].

RODRÍGUEZ DE LERA, JUAN RAMÓN, «*Oro y hambre: una lectura moderna de la novela picaresca*», *Contextos*, 33-36 (1999-2000), pp. 409-420.

RODRÍGUEZ MANSILLA, FERNANDO, «"Quien bien ata, bien desata": *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo», *eHumanista*, 6 (2006), pp. 114-131 [Recurso en Red: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_06/Articles/Rodriguez%20Mansilla.pdf].

— *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M^a., *Carta abierta a televisión española*, Madrid, Ediciones 99, 1973

ROMERA CASTILLO, JOSÉ, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, 2002.

ROPARS-WUILLEUMIER, MARIE-CLAIRE, *De la littérature au cinéma*, París, Armand Colin, 1970.

ROS BERENGUER, CRISTINA, *Fernando Fernán-Gómez, autor* [Tesis doctoral], Universidad de Alicante, 1996 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fernando-fernangomez-autor--0/>]

SÁNCHEZ, JESÚS y JORGE DE PEDRO, «[Entrevista a:] Antonio del Real: “Creo en el poder curativo del cine”», *El Pisapapeles* (6/04/2015) [Recurso en Red: <http://www.elpisapapeles.com/entrevistas/la-voz-de-la-experiencia/antoniodelreal-elescorial-bardem-politica-cine.php>].

SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

— *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2005.

SANTAMARINA, ANTONIO, «Del optimismo Renacentista a la crisis Barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro», en C. F. Heredero (coord.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, 2002, pp. 167-188.

SELBY, KEITH *et al.*, *Screening the novel: the theory and practice of literacy dramatization*, Basingstoke, Macmillan, 1990.

SEMPERE, PEDRO, *Memorias olvidadas (1993-1996). Del último Felipe al primer Aznar*, Valencia, Lulu, 2008.

- SEPÚLVEDA, JESÚS, «Introducción» a F. Delicado, *La Lozana andaluza*, Málaga, Analecta Malacitana, 2011, pp.15-84.
- SERRALTA, FRÉDÉRIC. *Antonio de Solís et la 'comedia' d'intrigue*, Francia, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987.
- SIEBER, HARRY, «Introducción» a M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 2001, vol. 1, pp. 13-34.
- SOGUERO, FRANCISCO M., «El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina», *DICENDA*, 15 (1997), pp. 289-303.
- SORIA, FLORENTINO *et al.*, *La comedia en el cine español*, Madrid, Filmoteca de la Dirección General de Relaciones Culturales, 1986.
- STAM, ROBERT, «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation» en R. Stam y A. Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*, London, Blackwell, 2005, pp. 3-21.
- S. G., «Ana Obregón, en tres dimensiones», *ABC* (27/05/83), p. 93.
- TÉBAR, JUAN, *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*, Madrid, Anjana, 1984.
- TORRES, AUGUSTO M., *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2004.
- TORRES, LUC, «La Guzamana de Alfarache: huellas del *Libro del pícaro* en *La pícara Justina*: estado de la cuestión», en C. Mata Induráin y M. Zugasti (coords.), *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, Pamplona, EUNSA, 2005, II, pp. 1645-1654.



TORREIRO, CASIMIRO, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en R. Gubern *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 341-397.

TRUENO, PEPE, *La televisión es fantástica. Breve historia de las series que nos invadieron*, Diputación Provincial de Málaga, 2005.

UMBRAL, FRANCISCO, «Prólogo» a *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Debate, 1990, pp. 12-25.

— «Chumy Chúmez», *El Mundo* (13/12/2001) [Recurso en Red: <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/04/11/cultura/1050042946.html>].

VALLECILLO LÓPEZ, JOSÉ, «Análisis de las técnicas narrativas de *La garduña de Sevilla* y *anzuelo de las bolsas*, de Castillo Solórzano», en P. M. Piñero Ramírez (coord.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, 2005, vol. 1, pp. 585-608.

VANACLOCHA, JOSÉ, «Entre la represión y el destape. Cine “erótico” español», *Triunfo*, 673 (1975), pp. 22-25.

VARGAS LLOSA, MARIO, *Obras completas: Novelas (1969-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

— «José María y la solitaria», *El País* (21/10/2007) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/2007/10/21/opinion/1192917604_850215.html].

— *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012.

VELASCO KINDELÁN, MAGDALENA, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Diputación de Valladolid, 1983.

VIGIL, MARILÓ, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

WAGNER, GEOFFREY, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University, 1975.

WOLF, SERGIO, *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

ZAMORA VICENTE, ALONSO, *¿Qué es la picaresca?*, Buenos Aires, Columba, 1962.

ZAFRA, ENRIQUETA, *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, Indiana, Purdue University, 2009.

ZECCHI, BARBARA, «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Complutense, 2012, pp. 19-64.

ZUNZUNEGUI, SANTOS, *Historia de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002.

— «La línea general o las vetas creativas del cine español», en J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha y S. Zunzunegui (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, pp. 488-501.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

MENCIÓN DOCTORADO INTERNACIONAL



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

INTRODUCTIONS





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

As for the selection of the corpus, initially, we focus on those adaptations which had taken the literary picaresque as the main source. This corpus was comprised five adaptations of the *lazarillo* —*El Lazarillo de Tormes* (1925) by Florián Rey, (1959) by C. Fernández Ardavín and (2013) by Juanba Berasategi, the *Lázaro de Tormes* (2001) by F. Fernán-Gómez and J. L. García Sánchez, and even «Tiempo de pícaros», ch. 6 of the show *El ministerio del tiempo* (2015) by the brothers Olivares, *El Buscón* (1979) by Luciano Berriatúa, some of the texts are used in the *El pícaro* and *Las pícaras* — *Guzmán de Alfarache*, *Marcos de Obregón*, *Buscón*, *Estebanillo González*, *Gil Blas de Santillana*, *La hija de Celestina*, *La pícaro Justina* or *La garduña de Sevilla*—, *El diablo cojuelo* (1971) by R. Fernández, *La lozana andaluza* (1976) by V. Escrivá or *La lozana andaluza* (1983) by Chumy Chúmez.

Finally, we chose to discard the cinematographic adaptations and devote our attention to *El pícaro* (1974) by F. Fernan-Gomez and *Las pícaras* (1983) by AA. VV, considering that there was barely any critical attention about this corpus, and therefore this option revealed us a corpus more homogenous to study. The election also rested on these other reasons:

- 1) The title of both shows a parallelism and an underlying intention to belong to the genre of the picaresque.
- 2) The corpus, to which both of them accessed, was already defined. Similarly, this was solid and quantitatively enough to write a Thesis.
- 3) Both could be classified into Spanish Transition. *El pícaro*, broadcast almost a year before the death of Franco, opened practically this period; *Las pícaras*, just six months after the PSOE got the power to govern, practically closed it. This allows an analysis which demonstrates symbolic, social, political and aesthetic elements of this period.

- 4) The same methodological approaches can be applied to *El pícaro* and *Las pícaras*.

Once know *El pícaro* of F. Fernán-Gómez, we realized that the same critical approaches were also likely to be applied to *Las pícaras*. Indeed, either by contrast or similarity, issues such as fragmentation, cohesiveness, scanning the image or personality of the characters, the applicability of comparative tools, linkages with film and television history, the authorial will, etc., provided us much of a methodological attitude with which to investigate and build a compact, balanced in its entirety.

Hence, from that time, we set the following objectives to give a coherent structure to our thesis:

- 1) To establish the context of production of *El pícaro* and *Las pícaras*, so that we could assess what the socio-historical and aesthetic motivations of the protagonists linked to both projects were.
- 2) To analyze, inherently, *El pícaro* and *Las pícaras* so that we could establish an aesthetic criteria as solvent as possible after estimating the compositional richness and transgression of the cinematographic and television codes of that time, the relevance of literary translations, technical expertise when the various resources of adaptation or functionality of the elections in the set are articulating.
- 3) To compare the results of the study of the context and the particular analysis to establish a global conclusion about *El pícaro* and *Las pícaras*.

Regarding the methodology of studies of literature and cinema, S. Wolf says:

El hecho de que la transposición sea una zona fronteriza entre disciplinas motiva que existan diversos marcos teóricos afines, o que al menos aparezcan como más pertinentes

o estimulantes para pensar cuestiones puntuales de la acción de transponer, como los que se ocupan de definir aspectos sobre dramaturgia, o narratología literaria y cinematográfica, o aquellos ocupados en discriminar los distintos tipos de guion. Pero también son pertinentes aquellos trabajos que dan cuenta del estilo literario de los escritores o del estilo cinematográfico de los cineastas. O aquellos que reconstruyen los procesos productivos de los filmes, en las vinculaciones entre los escritores y la industria del cine. O aquellos que apuntan a la especificidad de la literatura o del cine como medios expresivos, o como disciplinas del pensamiento¹.

Obviously, this Thesis does not intend to deal with all possible significant aspects of *El pícaro* and *Las pícaras*; however, although systematically we dispensed with some items such as decorations, the golden lexicon, locations, makeup, music or clothing, it does not indicate that they have little value in building both series. In fact, so we pointed out when we considered appropriate to indicate its meaning. Keep in mind that all these constituent elements of audiovisual —happen especially with adaptations that reflect a past time—, which are usually avoided in this type of study, require itself a profound work that would establish connections with various starting texts.

For its methodology, in our opinion, this thesis follows two indispensable manuals, by which we supported comparative analysis conceptually and terminologically. These two books are *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* of S. Wolf y *De la literatura al cine* of J. L. Sánchez Noriega.

Divided into two macro-blocks (*El pícaro* and *Las pícaras*), the present Thesis focuses on the following issues:

- 1) *Context of production and reception*. For this section, we have taken into account the existing academic bibliography to date, texts related to the writers,

¹ *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 24.

directors and actors (monographs, reports and interviews), documentaries, newspapers (*El País* and *ABC*, mostly) and magazines as *Interviú*, *TP*, *Super Lib*, *Hola*, *Nuevo film-sex*, *Puritán*, *Triunfo*, etc.

- 2) *Types of adaptation*. Qualifying proposals are numerous: G. Bluestone (faithful, unfaihful)², P. Baldelli (saqueo, al servicio de, aparcería, plena autonommía)³, G. Wagner (transposition, commentary, analogy)⁴, M. Klein and G. Parker (fidelity to the main thrust, reinterpretation, occasion or source as mere raw material)⁵, D. Andrew (transformation, intersection, borrowing)⁶, R. Giddings, C. K. Selby and Wensley (literal translation, adaptation faithful, films inspired by literary works)⁷, B. McFarlane (transfer, adaptation)⁸, J. Naremore (translation, performance, intertextuality)⁹, A. Jaime (traducción, adaptación, inspiración)¹⁰, etc.

For this Thesis we have chosen the type of J. L. Sánchez Noriega: *adaptación como ilustración, como transposición, como interpretación* and *adaptación libre*¹¹. The adaptation for illustration (*adaptación como ilustración*) is that when the director «ve a ambas disciplinas como vehículos, como receptáculos de un argumento que perdió su autonomía literaria y no trepó hacia una autonomía cinematográfica»¹².

Adaptation as transposition (*adaptación como transposición*) is

² *Novels into Film*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 2003.

³ *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966.

⁴ *The Novel and the Cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University, 1975.

⁵ *The English Novel and the Movies*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1981.

⁶ «Adaptation», in J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers, 1984.

⁷ *Screening the novel: the theory and practice of literacy dramatization*, Basingstoke, Macmillan, 1990.

⁸ *Novel to Film*, Oxford, Clarendon, 1996.

⁹ «Introduction: Film and the Reign of Adaptation», in J. Naremore, *Film Adaptation*, London, Athlone, pp. 1-16.

¹⁰ *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 1998.

¹¹ *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000. pp. 63-71.

¹² S. Wolf, *Cine / Literatura...*, op. cit., p. 104.

a medio camino entre la [*adaptación for illustration*] y la [*adaptation as interpretation*], la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto filmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario .

Adaptation as interpretation (*adaptación como interpretación*) occurs

cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario —debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.— y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales —el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc.

And free adaptation (*adaptación libre*) is the work fully emancipated from its source and with enough personality to be an entity in itself¹³.

- 1) *Elements of cohesion-fragmentation and stylistic film*. We have taken into account as television issues intrinsically (serialisation, duration, and compositional balance) as cinematographic issues. For cinematographic historiography, we have taken into account the studies of Spanish cinema made by J. M^a. Caparros Lera, J. E. Monterde, C. Torreiro, J. Hopewel, J. L. Sánchez Noriega, M. Palacio, J. Hernandez Ruiz, P. Pérez Rubio, J. M^a. Ponce, among others.
- 2) *Transformations of the most significant argument and characters*. We not only have explained the technical transformations of adaptations, but we have also provided theories related to the essence of the works. B. Zecchi notes that

¹³ *Ibidem*, pp. 65-67.

las relecturas (y reescrituras) [están] determinadas por toda la serie de valores que inconsciente o conscientemente el adaptador proyecta en un texto: desde la elección a la selección, desde la inclusión a la exclusión, desde la reducción a la manipulación, desde la repetición a la transformación, el adaptador está condicionado por la estructura y las relaciones de poder del contexto social y político en el que vive [...]. El espíritu de un texto es por lo tanto tan subjetivo y mutable como el sistema de valores al cual pertenece. [...] Habría que añadir que el cineasta, a la hora de adaptar un texto, tendrá la opción de reproducir su espíritu o no; ahora bien, tanto una opción como la otra estarán inevitablemente condicionadas por el espíritu de quien adapta y de su contexto¹⁴.

Therefore, to determine the spirit of the texts has been key to interpreting the outcomes, the projected image by actors, changes in the character or ethical background.

3) *Comparative segmentations*. This is a technical analysis between the filmic scenes of *El pícaro* and *Las pícaras* and their corresponding literary fragments. For the comparative segmentations, we followed the proposal of Sánchez Noriega. We have added footnotes to this proposal, thanks to which we have gained a new explanatory level. Also for additions, we have chosen to use the symbol Ø instead the word «added» noun used by Sánchez Noriega¹⁵. That said, the comparative segmentations are as follows:

<i>Filmic text</i>	<i>Literary text</i>
(1) [Scene description 1]*	[Location of the fragment and

¹⁴ B. Zecchi, «Introducción. La adaptación multiplicada», in B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Complutense, 2012, pp. 49-50.

¹⁵ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, op. cit., p. 140.



	adaptation mechanism Scene 1]
(2) [Scene description 2]	[Location of the fragment and adaptation mechanism Scene 2]
(3) [Scene description 3]	[Location of the fragment and adaptation mechanism Scene 3]
(4) Etc.	Etc.

* [Footnotes where technical problems and interpretations are explained, and where those literary fragments that clarify our interpretations are moved.]

We have also analyzed two specific problems about the adaptations: the extension and voice *off*. It is inevitable that film adaptations reduce their extent of work starting with procedures such as *removal*, *simplification*, *translation* or *transformation*¹⁶. Usually, all these mechanisms are used to benefit the film or television plot. The deletion consists in removing either fragments or chapters from the starting text. Simplification or condensation or compression is the necessary reduction of the literary actions or dialogues, which are often compressed to energize the time or to reduce the density of the scenes. The translation is to relocate the spaces, dialogue, actions and characters in one or more other contexts; and transformation, to a modification of the narrative elements, either a rearrangement of the actions or significant changes that renew or grant another meaning to the essence of the starting texts. It must be said that sometimes these mechanisms are difficult to discern and others overlap, since the transformation, for example, necessarily entails the removal, translation or condensation. However, in the comparative segmentations, we have indicated in each

¹⁶ *Ibidem*, pp. 135-140.

scene its corresponding mechanism, although we have also demonstrated several solutions when the context demanded it.

The voice *off*, so important for our analysis of the *El pícaro* and *Las pícaras*, is that «entidad narrativa que refiere ciertos acontecimientos o percepciones sin que la veamos en el momento preciso en que los narra»¹⁷. With the voice, we try to capture the same effect as the word caused on the reader. However, not always the results have reached this aim. It is necessary to keep in mind that the

literatura goza de un grado mucho más amplio de libertad y autonomía para establecer el punto de vista, mientras que el cine, por las propias características del medio [...] es un cautivo de la imagen que necesita mostrar a quien narra, siempre que haya un personaje que asuma este rol y pertenezca al relato¹⁸.

¹⁷ *Ibidem*, p. 60.

¹⁸ *Ibidem*, p. 70.

CONCLUSIONS



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

We present the conclusions we have reached after analysing *El pícaro* and *Las pícaras*:

- 1) The personal motivation favored the degree of depth and complexity achieved. In the case of *El pícaro*, there was a previous artistic involvement. Since the beginning of his career, F. Fernán-Gómez was linked to the genre of picaresque, because in a way, in his *modus vivendi* was identified with those characters who read Cervantes, Quevedo or Espinel. He also waited for his right moment of personal maturity to film the series and interpret Lucas Trapaza. A strong link between F. Fernán-Gómez and *El pícaro* was created. It was based on personal biography, image and character that actor and main character cast, and in the effort to shoot a (tele)picaresque novel, factors that benefited the result of the serial notably. Another significant datum is that Fernán-Gómez, after the telecast of *El pícaro*, he never left the picaresque genre. For him, *El pícaro* and picaresque genre were reasons of pride, hence, *a posteriori*, he worked on projects such as the theatrical versions of *El Lazarillo de Tormes* (1990) and *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña* (1994), the essay of *Historias de la picaresca* (1989), the novel *Oro y hambre* (1999) or the cinematographic adaptation *Lazarillo de Tormes* (2000). However, on *Las pícaras*, there was not previous interest for the golden texts by the actors involved in the project. J. Frade received a grant and she commissioned six episodes to various directors (and actresses) who joined the serial not for vital or aesthetic convictions, but for economic issues purely. This prejudiced the outcome especially, since the adapter have enough time neither to choose *motu proprio* the starting texts, nor,

with one exception, to go deeply into them. And, removing some historical recreation (*La conjura del Escorial* by A. del Real, *El Cid Cabreador* by A. Fons, *Zurbarán, la humilde luz del sueño* by F. Regueiro), the adaptations of F. Llovet of novels of Maria de Zayas for *El jardín de Venus* or the scripts adapted from A. Mañas, *El diablo cojuelo* y *Las gallinas de Cervantes*, there was not a vindication of the golden texts neither, it demonstrates that in relation to female picaresque just occurred only an accurate involvement.

- 2) F. Fernán-Gómez was already a specialist in the genre of the picaresque. This also helped a lot such novels to recreate related elements: autobiographism, the itinerant structure, social criticism, the antihero or satire. In fact, the selection of texts is very significant because not only go to the authors of the canon (Alemán, Espinel, Quevedo or Lesage), but as a sign of his enviable intellectual education, it comes to introduce a novel surreptitiously, *El caballero de la Tranca*, unknown to the spectators and even some specialists. The authors of *Las pícaras*, however, demonstrate a lack of interest in the picaresque, because not only the most significant elements of this kind are dismissed, but the own choice of texts away television proposal from the picaresque novels. Indeed, to elaborate, it was preferred to move texts like *La viuda valenciana* by Lope de Vega or *La tía fingida* and *El celoso extremeño* by Cervantes to television, instead of others more related to female picaresque as they could be *Las harpías de Madrid* or *Teresa de Manzanares* by Alonso de Castillo Solórzano.
- 3) The political framework in which both series were developed influenced the underlying ideological elements. To broadcast *El pícaro*, so called “spirit of February 12” was necessary. It was the epoch of Cabanillas as Minister of Information and Tourism and Juan José Rosón in the Directorate General of

RTVE. Both (Cabanillas and Rosón) wanted to represent in the cultural and informative policy the most liberal face of the government of Arias Navarro. Under the cover of this “TV freedom” *El pícaro* states some criticism to the military institution, abuse of institutional power, corruption of the upper classes or social class injustice. Intelligently, F. Fernán-Gómez uses the historical context of the Golden Age to make some accusations at the last years of Francoism. The contrary happens with *Las pícaras*. Although there is more liberty with the PSOE governing, the criticisms of the starting texts are not translated. In this regard, there is a political vacuum which deviates from the philosophy of *El pícaro* manifestly.

- 4) Treatment of eroticism is the most remarkable fact of this political vacuum. In *El pícaro* is committed to transfer the essence of the genre of the picaresque with all its realistic and critical-social background: old age, hunger, disease, setbacks, injustice, ugliness, bitter endings, etc. On *Las pícaras*, however, is opted for the predominance of erotic cunning and courtesan (or pink) novel on the picaresque genre. It is true that eroticism, due to the establishment of democracy and sex, was normalised thanks to the freedom that it promoted. To do this, performances, programs, opinions, public demonstrations, magazines or television and film fictions played an important role in the normalization of sexuality, so much so that the Spain of the Transition became possibly the most permissive country in this area not only at European level but worldwide. Therefore, eroticism was a political achievement. Now, did it mean a critical and general opening up of the all population? This seems rather, as philosopher José Luis Araguren noted that the aesthetic triumph did not contribute to a total political participation. In fact, this new aesthetic wave was exploited by the

factual powers to channel the desire for freedom and primary impulse that were denied during the Francoism. Also the cultural industry helped to make profitable this political reorganization. It maximized its profits creating an artistic field based on elements such as frivolity, eternal youth, the relativity of aesthetic canons, the breakdown of hierarchies, exploitation of the female body, the transitory or sex for sex. However, this counterculture expressed two trends: a policy (a paradigmatic example is *La viuda andaluza* by Francesc Betriu), which would lose importance since its inception, and other apolitical, that would prevail as hegemonic ultimately. Well, *Las pícaras* is clearly a result of the second one. Neither J. Frade nor adapters were interested in the least in critical social background that texts such as F. Delicado, Lope de Vega and F. López de Úbeda might contain. The codes of film of nudity are predominant in *Las pícaras*, hence the actresses were chosen not for her acting skills, but because for their physical images. It was preferred to remove body iniquities (old age, physical deterioration and brands of venereal diseases) that females as Justina, the Lozana or Elena showed from screen, in favour of the image that oozed models and erotic myths of the Transition, Norma Duval, Amparo Muñoz, Victoria Vera or Ana Obregón. Interestingly, this led to a paradox that affects the aesthetic quality of *Las pícaras* further. Those works that expressed an important eroticism (*La viuda valenciana* by Lope de Vega, for example), were systematically reduced to the most impoverishing uncover codes, eliminating the exquisite sensuality of colours, gestures, metaphors, symbols or games; and those works that showed an overtly realistic and caustic sexuality, as is the case of *La Lozana andaluza* or *La pícaro Justina*, were refined to reduce their erotic density. In *Las pícaras*, eroticism looks either trivialized or filtered for a *pudoris*

causa that is just tolerant of the topics of nudity. Complacency of the pink novels also influenced on *Las pícaras*, being *La guardaña de Sevilla*, due to its progressive denial of the picaresque genre in favour of the courtesan novel, either the quintessence or the model in which the other episodes would pay attention possibly. In summary, it resorted to the nudity to satiate again male desires (unjustified topless, exquisite models, erotic muses, uncontrollable sexual appetite, gross humour, etc.), to join a filmic fashion that is already finished and to support on public television a TV guide that was the *avant-garde* of leftist progression. At the same time, except for *La hija-TV*, the golden texts were empty of any critical-social background and political projection that these might have in the eighties, and their arguments were filled with happy endings, youth volunteers marriages, platonic love, beautiful suitors, etc., to please reactionary audience.

- 5) The technical knowledge of the film industry and of mechanics of adaptation also influenced on wealth achieved. When F. Fernán-Gómez filmed *El pícaro*, he already had a filmic overwhelming talent and exquisite skill for filmic adaptations. Comparative segmentations have shown intelligence and aesthetic sense of F. Fernán-Gómez to overcome the obstacles of texts adapted and to build a remarkable structure technically and with a non-transferable personal stamp. F. Fernán-Gómez used for it the starting material —through deletions, additions, compressions, translations, transformations, etc.— according to the narrative needs, the expressiveness of audiovisual media and coherence and cohesion of the series. Due to the length of *El pícaro* it would have been very easy to fall into episodic fragmentation and lack of coordination of the material used, especially because starting texts were numerous. It is true that the

picaresque is assimilated quite well to the fragmentation of the television series, since its literary nature is open and episodic. This have easily led to a series of adventures in string where each episode had reflected only one adventure (or more), and this in turn had been the special tribute to a source, either is the *Buscón*, *La hija de la Celestina* or *Marcos de Obregón*. However, this does not happen on *El pícaro*, where episodes form a block effectively organized. In *El pícaro*, is produced a cohesive fragmentation, that is, fragmentation of the underlying texts is only shown with a thorough technical analysis. Therefore, one of the greatest successes of *El pícaro* is Lucas Trapaza, the character that links all plots of the serial; hence the translations, the choice of fragments, the reorganization of narrative materials and transformations are functionally subject to this television character. And Fernán-Gómez fictitiously gives narrative direction to him, employing the use of voice *off*. Without abusing this film mechanism, Fernán-Gómez cleverly overcomes one of the most complex points of the picaresque adaptations: the first person. Thanks to it, he creates a similar effect to the literary starting texts on the viewer. On *Las pícaras*, mainly because each episode works as a medium-length film, is more difficult to establish a homogenous judgment about the mechanics of adaptation. In general, a fragmented cohesion is revealed, that is, although each episode adapts a given text (with its structural peculiarities), and although each episode is due to autonomous work of its directors and adapters (more or less skilled by experience in television), the additions and changes are almost always subordinate to the erotic tone serial. Therefore, the erotic is imposed to the detriment of efficient orientation of the starting materials. The nudity sets the standard for all episodes, it does not matter if they belong to a first more demure

stage (*La garduña de Sevilla, La pícaro Justina, La lozana andaluza*) or a second wildest stage (*La viuda valenciana, La tía fingida*). In the first one usually prioritises academicism, the clarity of argument or mere illustration of starting texts. Unlike *El pícaro*, whose formal elements reveal a profound stylistic concern (complex narrative architectures, designed dissemination of elements of the plot, metafiction, exchange narrative agents, etc.), it is not manifested any intention to reinvent the media, to join the most interesting creations of the time from a narratological view or to move the compositional richness of the texts adapted (for example: *La Lozana andaluza* by Francisco Delicado or *La pícaro Justina* by Francisco López de Úbeda). And in the second one, the wildest stage of “destape”, often predominates confusion, free adaptation and chaos plot. In summary, *Las pícaras* usually suffers from a lack of planning, a mediocre direction of actors, many failures with scripts or codes of “destape” being detrimental to arguments. It is true that sometimes adaptable mechanisms with easy and good job prevail over those mechanisms to build a story with sufficient autonomy (economization of material, simplification or translations), but unfortunately, the medium-length films of *Las pícaras* often are inconsequential from a creative view.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA