

## La adaptación de la novela corta *La tía fingida* en la serie televisiva *Las pícaras* (1983)<sup>1</sup>

MANUEL ESPAÑA ARJONA  
Universidad de Málaga

**Título:** La adaptación de la novela corta *La tía fingida* en la serie televisiva *Las pícaras* (1983).

**Title:** Adaptation of *La tía fingida* (short novel) in TV Series *Las pícaras* (1983).

**Resumen:** Este artículo analiza el episodio televisivo *La tía fingida*, incluido en la serie *Las pícaras* (1983). En él se compara la novelita atribuida a Cervantes con el medimetraje de Juan José Alonso Millán y Antonio del Real, explicando los resultados estéticos de la adaptación en función del contexto cinematográfico del destape y de los resultados narrativos alcanzados.

**Abstract:** This article analyzes the televised episode *La tía fingida*, included in the series *Las pícaras* (1983). It compares the *nouvelle* attributed to Cervantes with the film by Juan José Alonso Millán and Antonio del Real, explaining the aesthetic results of the adaptation according to the cinematic context of the *destape* and the narrative results achieved.

**Palabras clave:** Literatura y TV, Cervantes, *La tía fingida*, *Las pícaras*, Destape

**Key words:** Literature and TV, Cervantes, *La tía fingida*, *Las pícaras*, Destape

**Fecha de recepción:** 5/6/2017.

**Date of Receipt:** 5/6/2017.

**Fecha de aceptación:** 12/7/2017.

**Date of Approval:** 12/7/2017.

---

1 Este trabajo ha sido posible gracias al I Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga.

¿Hay más que hacer que incitar al tibio, provocar al casto, negarse al carnal, animar al cobarde, alentar al corto, reprimir 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 adaptación televisiva de *La tía fingida (La fingida-TV)*<sup>2</sup> se acudió a la pluma del dramaturgo Juan José Alonso Millán y al por entonces incipiente cineasta Antonio del Real<sup>3</sup>. En principio, el proceso de adaptación no ofrecía mayores dificultades<sup>4</sup>. El hecho de no ser una novela picaresca,

---

2 Para evitar equívocos con la novela cervantina, a partir de aquí nos referiremos al episodio televisivo de *Las pícaras* como *La fingida-TV*.

3 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) y *Buscando a Perico* (1982), “una comedia de enredo, policíaca y suburbana”, rodada en el barrio madrileño de San Blas. Se trata de una sátira social, con la que el cineasta pretendió imitar una “locura de ritmos al estilo de Billy Wilder”, y en la que, curiosamente, aparece como actor, además de Luis Escobar, que interpreta al despreciable comerciante del episodio *La hija de Celestina*, Teddy Bautista, el nefasto compositor de *Las pícaras*. Vid. “*Buscando a Perico*, una comedia policíaca de Antonio del Real”, *El País* (14/03/1982) [Recurso en Red: [http://elpais.com/diario/1982/03/14/cultura/384908411\\_850215.html](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, entorno en el que era sobradamente reconocido por sus comedias, sino también en el cine. De su puño y letra surgió el clásico film *No deseas 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)”. Vid. José María Ponce, *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*, Barcelona, Glénat, 2004, p. 22. Antes de *Las pícaras*, el dramaturgo trabajó en películas señeras del destape como *No deseas a la mujer del vecino* (1971), *Dormir y ligar: todo es empujar* (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.

4 Otros capítulos de *Las pícaras* tuvieron que vérselas con textos que por su complejidad eran muy difíciles de adaptar: *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado

como sí ocurría con otros episodios de *Las pícaras* (*La Pícaro Justina* o *La hija de Celestina*), facilitaba las cosas, puesto que, por ejemplo, una estructura epistolar hubiese complicado —o simplificado— demasiado la brevedad de que se disponía. Por otro lado, director y guionista contaban con la suerte de adaptar una obra que por su reducida extensión propiciaba un feliz acomodo. *La tía fingida*, una novela cervantina de apenas veinte páginas, poseía la trama idónea para los apenas cincuenta y cinco minutos del episodio<sup>5</sup>. Pero, con todo, esta se les quedaba corta, y director y guionista tuvieron que jugar con una serie de mecanismos de ampliación con los que asegurarse más minutos, a fin de engordar la trama, en detrimento del resultado final<sup>6</sup>. Y es que, aunque por su duración no sea una película convencional, y con independencia de que *La tía fingida* pueda incluirse o no dentro de 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 de menor aliento 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 filme<sup>7</sup>.

---

y *La Pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, sobre todo.

- 5 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, RAE, 2013, pp. 625-649. Como señala Jorge García López, *ibidem*, pp. 625-626, “desde su descubrimiento en el manuscrito de Porras de la Cámara, el destino de nuestro relato ha estado marcado de forma insoslayable por la larga y no decidida polémica sobre la licitud de su inclusión en el corpus cervantino”; sin embargo, “la eventual atribución a Cervantes o su rechazo han ido cayendo lentamente en un punto muerto”.
- 6 Para nuestro análisis comparativo, hemos empleado la terminología de José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- 7 Francisca 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

Pese a ello, del texto se suprimen y reducen parlamentos, acciones y digresiones que nada hubiesen aportado a la adaptación. Ejemplos de supresiones son la simbología de las “cortesanías ventaneras”, hurtada al espectador con la intención de generar intriga alrededor de la “casta” Esperanza y de su “íntegra” tía<sup>8</sup>; la facilidad compositiva de un “poeta de los que sobran en aquella ciudad”<sup>9</sup>, al que se le ruega que ultime el soneto y el romance que los dos estudiantes interpretarán para la joven Esperanza, 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 Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en *La hija de Celestina*, condena a la tía Claudia a recibir “cuatrocientos azotes y a estar en una escalera con una jaula y coraza en medio de la plaza”, cerrando asimismo su obra con las advertencias entonces de rigor: “y tal fin y paradero tuvo la señora Claudia de Astudillo y Quiñones, y tal le tengan todas cuantas su vida y proceder tuvieron”<sup>10</sup>.

---

vez se da una posibilidad señalada por Federico Patán, la de trasladar varios relatos al cine o la televisión, cuyos puntos en común atañan a 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”, “¿Le cuento cómo lo filmo?”, en *El Cuento en red*, 12 (2005), p. w [Recurso en Red: [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/articulos/10-240-3252efv.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-240-3252efv.pdf)].

8 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 cortesanías. Estas adornaban sus balcones con un peculiar utilaje —albahacas con tocas, paños, vestidos, etc.— que 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 cortesanías, y por otro nombre, trabajadoras o enamoradas”. Vid. Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 627. A diferencia de la adaptación de Antonio del Real, en *La lozana andaluza* (1973) de Vicente Escrivá, y en la versión homónima (1983) de Chumy Chúmez, sí que se refleja el peculiar submundo de este tipo de mujeres en la Roma del siglo XVI.

9 Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 629.

10 *Ibidem*, p. 649.

La reducción pasa sobre todo por aligerar, 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. Apenas un minuto basta a los adaptadores para despachar un jugoso diálogo de varias páginas, con las consecuencias que ello comportará por lo que se refiere, como en breve veremos, en la configuración de los personajes.

Dicha necesidad de prolongar el espacio reducido del texto literario se observa en los añadidos, desarrollos y transformaciones<sup>11</sup>. 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 trazo grueso<sup>12</sup>. 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 un par de adolescentes. Efectivamente, el texto describe a dos pendencieros “más amigos del baldeo y rodancho que de Bártulo y Baldo”<sup>13</sup>, tan prontos para una emboscada

---

11 Los añadidos son escenas audiovisuales sin filiación textual. 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, otras, breves piezas que aligeran la densidad literaria, y en ocasiones, verdaderas creaciones que marcan la presencia artística de los adaptadores. El desarrollo es un mecanismo de amplificación que consiste en “estirar” fragmentos textuales apenas explicitados o que requieren nuevas adiciones en función de las estrategias narrativas de la adaptación. Y la transformación es una modificación de los elementos narrativos, ya sea esta una reordenación de las acciones o cambios significativos que reconduzcan u otorguen otro sentido a la esencia argumental de los textos matrices. Es difícil, no obstante, delimitar aquello que pertenece por derecho a la inspiración o es solo una reelaboración, desarrollo o transformación del texto primario, esto es, una pericia compositiva más en el arte de adaptar.

12 Estos son, en efecto, los añadidos “que marcan la presencia del autor filmico”. *Vid.* José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 140.

13 Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 625. Es decir, más amigos del florete y el broquel, que de los libros de texto.

como para ir a visitar a las mujeres “ventaneras”<sup>14</sup>; poco amigos del estudio, tunos, camaradas y arruinadores de doncellas. Pero la adaptación los infantiliza, empujándolos a añinadas travesuras algo inverosímiles. Ambos, al comienzo del episodio, se proponen un reto: aquel que urda la broma más cruel, podrá arrogarse el cortejo de la dama que persiguen, mientras el otro, o sea, el perdedor, deberá entretener a su dueña. El pulso se traduce en carreras por los pasillos de la universidad de Salamanca, empujando a profesores y desparramando libros por el suelo, y en una alocada persecución por la plaza del pueblo que nos recuerda a las de Benny Hill cuando destrozaba y arrollaba como un huracán todo a su paso (*Fig. 1*): tenderetes, cajas, barriles, vendedoras, pedigüños, prensados de paja, carretas de harina, etc.

- 2) La honesta y bella Rosalina y su dueña Estulticia. Es precisamente esta Rosalina la razón de su cortejo. En un giro ridículo, se nos 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 de su nombre al mostrarse “recatadamente libidinosa”, pegajosa y carnal con uno de los estudiantes, que se ve obligado a quitársela de encima a empujones (*Fig. 2*).
- 3) Remedo de elementos. Esta veta posmoderna se observa en la vestimenta anacrónica de algunos personajes. Un ejemplo es Esperanza. Choca la pretensión de configurar una *femme fatale*, afilada y distante, cuya

---

14 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”, *Ibidem*, p. 627. Las ciudades universitarias eran las preferidas por prostitutas y celestinas. Como señala Francisco Márquez Villanueva, “la vida del estudiante se hallaba reconocidamente sujeta a crisis sentimentales”; por lo tanto, “el amor venal ha sido desde el principio y en todas partes una de las grandes realidades humanas de la vida universitaria. La prostitución encontraba en [la universidad] uno de sus medios naturales. [Asimismo], la comunidad académica, con sus masas de estudiantes y sus falanges de prostitutas había de ser por fuerza uno de los campos favoritos de la alcahueta. [...] Salamanca se la reconocía como capital de la prostitución en toda Castilla. [...] El comienzo del curso lectivo salmantino anunciaba la gran temporada de la prostitución [...]. El paso por Salamanca de estrellas fugaces como Esperanza y su tía era fenómeno bien conocido y que solía prodigarse a comienzos del curso, cuando las bolsas de los estudiantiles conservaban aún dinero fresco”. *Vid.* Francisco Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 169-171.

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*; o bien con una fallera (Fig. 3).

- 4) Tics del cine destapista de la Transición española<sup>15</sup>. La particularidad de *La fingida-TV* estriba en que el peso de los desnudos y el desenfreno recae sobre todo en los personajes secundarios. Esto quizá se deba a una estrategia compositiva, ya que la historia se las arregla para desvincular a la joven Esperanza y a la señora Claudia de la babosería de los demás personajes, preservando durante más tiempo el misterio que envuelve a ambas. En la adaptación el enigma se acentúa, sobre todo porque en Salamanca corre una leyenda que rodea el palacete al que se mudan la tía y la sobrina. Una fortaleza cerrada a cal y canto tras enviudar 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”, relata don Félix a los dos estudiantes, sentando así las bases de un espacio destinado a lo sicalíptico. Otros rasgos reconocibles son el peculiar tartaleo del asustadizo paje de don Félix, que trastabilla palabras y frases imitando a

---

15 Nos referimos al cine que se libera del peso de la censura y de la comedia *sexy* de corte moralista del tardofranquismo; aun subgénero que aborda el tema del sexo de forma febril y obsesiva, hasta el punto de que las películas incluían sistemáticamente al menos una escena de cama y algún que otro desnudo (femenino, sobre todo) parcial o integral. *Vid.* José María Ponce, *op. cit.*, p. 72. Según Caparrós Lera, se trató de un “cine chabacano” que, listo para ser consumido por el gran público, “explotó al espectador con sus recursos más ramplones”; 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 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”. 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 artística”. *Vid.* José M.<sup>a</sup> Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999, pp. 149-175.

Antonio Ozores; los bufos tropiezos de doña Estulticia “Rottenmeier” cuando sale danzando del encuadre en busca de Rosalina; los ademanes afeminados y la atiplada voz del paje Ginés, que en ocasiones aparece con una enorme pluma en el sombrero<sup>16</sup>; los golpes y traspiés, como el del “bandurriazo” que recibe Ginés en la cabeza, luciéndolo el instrumento a guisa de alzacuello, durante la escena en la que se asoma al bacón con la intención de deleitarse con los apuestos mozos (*Fig. 4*); los gestos y vocablos obscenos<sup>17</sup>; o el lío en el aposento de Esperanza,

- 
- 16 En el texto cervantino no hay atisbo alguno de homosexualidad. A lo que se ha procedido en esta adaptación 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 este tipo de personajes, “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”. *Vid.* Álvaro del Amo, *op. cit.*, p. 39. Aunque presentándola como una especie de anomalía humorística, diríase que esperpéntica, fue curiosamente la comedia *sexy* la que introdujo la homosexualidad en la pantalla grande. El ejemplo más paradigmático es *No deseas 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 of 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”. *Vid.* Tatiana Pavlović, *Despotic Bodies and Transgressive Bodie: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, Albany, SUNY, 2003, p. 85. En la pequeña pantalla, en cambio, el asunto como tal fue tratado de forma bien distinta. Como apunta Manuel Palacio, *La televisión durante la Transición Española*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 252-253 y 255, “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)”.  
17 Algunos de los más ofensivos y burdos están relacionados con el sexo o la homosexualidad del paje Ginés. Hoy día, seguramente, serían censurados, autocensura-



donde los corchetes pillan *in fraganti* a hombres travestidos, doncellas semidesnudas, señoras gritando y “mariquitas” en pijama: un embrollo a caballo entre aquel de la venta de Palomeque que describiera Cervantes en la primera parte del *Quijote* y una refriega de vecinos al estilo de *Aquí no hay quien viva* (2003).



Fig. 1



Fig. 2

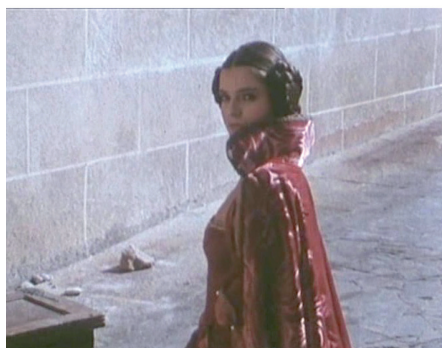


Fig. 3



Fig. 4

---

dos o criticados por el *establishment* de lo políticamente correcto. Sirva el siguiente ejemplo de *La fingida-TV*:

MIGUEL: (*Dirigiéndose a Ginés y en complicidad con Juan.*) Oye, ¿tú eres distinto, no?

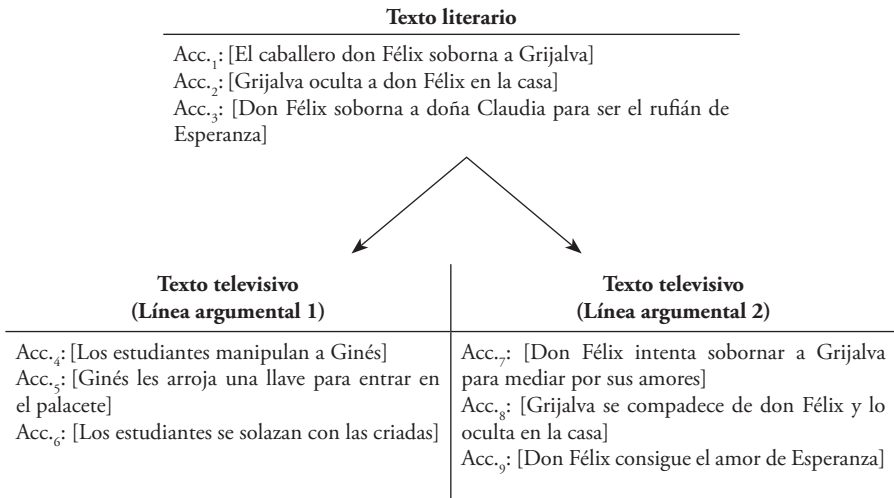
GINÉS: (*Con voz y ademanes afeminados.*) ¿En qué me lo has notado?

(*Miguel y Juan se marchan dejándolo solo; por el camino lo imitan groseramente.*)

JUAN: (*Entre risas.*) ¡Este es un bujarrón!

Habría que matizar que, en ocasiones, estos añadidos devienen en funcionales y no en 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 subversivos, ya que no albergan de por sí la capacidad de generar tensión, ni mucho menos miedo. Más interesantes 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”<sup>18</sup>, *La fingida-TV* cumple a todas luces con este requisito. Dicho de otro modo, si, “incluso con su escasa largura, el cuento aporta elementos que pueden ser extendidos en el libreto”<sup>19</sup>, 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. He aquí varios ejemplos:



18 Federico Patán, *op. cit.*, p. 29.

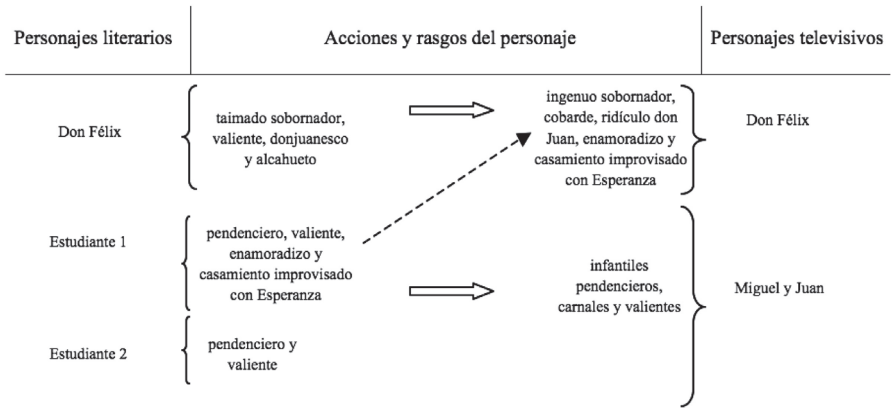
19 *Ibidem*.

La adaptación se vale de este mecanismo para duplicarse, transformando así, y hasta separando, dos esferas que, aun entrecruzadas, 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, están rendidos de amor ante su hermosura, será utilizado por los dos guayabos con la pretensión de introducirse en el palacete. Una vez alcanzado el objetivo de ambos, es decir, retozar con las criadas, Ginés se verá envuelto en nuevas mofas y descalabros, que nada aportan desde un punto de vista narrativo. Su última función será la de desmontar, tal vez por resentimiento, pues no ha pasado de 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 se afana en dar al traste con su supuesta intención de ingresar en un 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, en suma.

Dado que en la adaptación es don Félix el enamorado y los dos estudiantes los pendencieros, se antoja lógico que estos camaradas trocaran sus caracteres y acciones, puesto que será el caballero el que termine casándose con Esperanza. La distribución, inversión y anulación de sus rasgos y peripecias se producen de la siguiente manera:



Curiosamente, en el texto literario quedan innominados los dos estudiantes, a pesar de que uno de ellos, ya como personaje autónomo, acabe protagonizando el improvisado matrimonio con la joven Esperanza. Tras haberla rescatado de los corchetes, “y queriendo el que la hubo quitado a la justicia gozarla aquella noche”<sup>20</sup>, mantienen una tensa disputa que impedirá la violación, pero que termina apaciguándose al prometer el violador, a quien incomprensiblemente corresponde Esperanza, jurar los votos del himeneo. De hecho, la lleva a su pueblo a marchas forzadas y se la presenta a su padre para que este oficie el feliz enlace<sup>21</sup>.

Miguel y Juan, que por formar en la adaptación un bloque sin fisuras

20 Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 647.

21 La hermosura de Esperanza puede más que el historial de su virtud: “Súpase luego el casamiento del estudiante, y aunque algunos escribieron a su padre la verdad del caso y la bajeza de la nuera, ella se había dado con su astucia y discreción tan buena maña en contentar y servir al viejo suegro, que, aunque mayores males le dijeran a ella, no quisiera haber dejado de alcanzalla por hija. Tal fuerza tiene la discreción y la virtud”. *Ibidem*, p. 649. Esta tesis podemos hallarla también en *La española inglesa*: “Esta novela nos podrá enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura”. *Ibidem*, p. 263. Como señala Francisco Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos, op. cit.*, pp. 163-164, “la anglo-española Isabel da, pues, un paso por el camino de la virtud cuantitativa, así como la gitanilla Constanza superará a ambas al incorporar, además, la Poesía a un insuperable trinomio de perfección femenina. [...] Se pisa con todo esto un discurso cervantino de la hermosura por completo familiar”.

podrían haber quedado también innominados, pues tanto monta, monta tanto, se desentienden en la adaptación de Esperanza. En este caso, la misión de ambos tiene menor alcance. Desean solo satisfacer su apetito sexual, 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, con las que acabarán montando otra orgía en un pajal, mientras un grupo de tunos voyeristas acompañan con música sus risas y jadeos.

Estos residuos de acciones y caracteres son fagocitados por el don Félix televisivo, quien, a su vez, de acuerdo con una lógica más afín a esta otra entidad, se desprende del abominable comportamiento de su fuente literaria. El susodicho don Félix es maleable, cándido, arrebatadamente enamorado y bonachón, rasgos que se hallan en las antípodas de su homónimo cervantino, un lobo rico y clasista disfrazado con piel de cordero, que, tras marear la perdiz con un amor en principio sincero, revela su verdadera faz ante doña Claudia y Esperanza:

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 prigionero de su entereza y bondad<sup>22</sup>.

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”<sup>23</sup>.

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 de Celestina*, o el simpático Rampín de *La lozana andaluza*. Ridiculizado hasta la saciedad, este “pardillo de Salamanca”, “tan rico como tonto”,

---

22 *Ibidem*, p. 645.

23 *Ibidem*.

se enamora perdidamente de Esperanza. “¡Vaya si te ha dado fuerte!”, exclama la criada Grijalva, tras otorgarle crédito a sus afectados ademanes y muestras 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 a regañadientes 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 una ladera mucho más humana, que el enamorado caballero descubra la verdad de doña Claudia (*Acc. 8*)? En la novela, la criada Grijalva asume poco protagonismo. Su función se limita a prestarse a las intenciones de don Félix, dejándose sobornar con pasmosa facilidad por el truhán, que la agasaja con “un manto de cinco púas” para que la criada le abra las puertas de la casa y 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, que así se llamaba el caballero, satisfecho de todo cuanto saber quería<sup>24</sup>.

Alonso Millán y Antonio del Real, en cambio, perfilan una Grijalva con más aristas, más compleja, una criada transformada en gerifalte que, además de comprensiva y casquivana, será capaz de reconducir a los demás a su antojo para engrosar su faltriquera<sup>25</sup>. Para ello, Grijalva se apropia,

---

24 *Ibidem*, 636.

25 La diferencia con la criada del texto literario es notoria. La siguiente equivocación semántica demuestra que la caracterización de este personaje dentro de 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,

como si fuese una vampiresa, de la personalidad inconformista de Esperanza, quien, 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 carnes<sup>26</sup>.

Despojada de su voluntad más combativa —con solo un baldío gesto de desacuerdo se enfrenta a los intereses de la 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 atildada 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 cuerpo<sup>27</sup>.

---

que aquello de las tres pringues por lo de Esperanza lo ha dicho” (*Ibidem*, pp. 646-647).

- 26 *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 sacar 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 pareciere; pues al cabo, al cabo habré de seguir sus consejos, pues la tengo por madre y más que madre”. *Ibidem*, pp. 642-643.
- 27 Otra de las características de la comedia del destape era la facilidad con que los hombres se llevaban al huerto a las jovencitas, independientemente del poco atractivo físico de estos sujetos. El imán del *salido* estaba aderezado de torpeza, de testas alopecicas, de cuerpos velludos, achatados y regordetes, una atracción claramente inverosímil y solo maquinada en la fantasía de un país machista y acomplexado, 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

Esta más rotunda Grijalva es, en principio, una mujer sujeto. La *Acc.7* se reduce a un intento de soborno, ya que la perspicaz criada lo invierte en su beneficio, engatusando a un don Félix que piensa ingenuamente que al regalarle joyas va a satisfacer sus pretensiones. Grijalva intermediará por don Félix solo a medias; no le desvela el secreto negocio de sus dueñas, como sí ocurría en el texto literario (*Acc.1*), y se servirá de la pasión de don Félix para, por un lado, ser ella, curiosamente, la que intente acostarse con él, insinuándosele una y otra vez, aun cuando el desnortado tortolito no sepa captar sus lujuriosas indirectas<sup>28</sup>; 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 hace el ademán de atravesarse el corazón con su espada para acabar así con el dolor terrible de su desdén: doña Claudia le ha confesado que el único deseo de su sobrina (y familiares) es recluirse en un convento. El arrojado suicida, otra falsa apostura de tantas, es refrenado por Grijalva, que, ya por paternalismo, por humanidad, por entender que no le podrá sacar más alhajas o bien por quitarse de encima al insufrible galán, le brinda la solución a sus cuitas. La criada 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 a buen puerto su amor hacia 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 rivalizar con la que, fruto de sus años, debía haber detentado el trono y controlado con sencillez a los súbditos de su séquito: doña Claudia, la celestina oficial. Grijalva, una criada que poco pintaba en la novela cervantina, sale aquí rana, invirtiendo la estructura de poder tras un *tour de*

---

desgarbado 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 los antedichos y, como no podía ser de otro modo, Lola Forner cae rendida en sus brazos, sin que parezca importarles su bigote postizo, su empalagosa dicción, su cobardía o su anti-erótico salto del tigre.

28 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 (*La fingida-TV*).



*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, es decir, ama y dueña, maestra y avispada discípula (Figs. 5-6):



Fig. 5



Fig. 6

Con la transformación de la criada, los adaptadores crean un personaje mucho más profundo. Ahora bien, ¿logra escabullirse Grijalva de la estética del destape que permea 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 de la comedia sexual carpetovetónica? ¿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 sucumbe a sus impulsos sexuales. Su raciocinio calculador, aquel con el que engaña una y otra vez a don Félix y con el que teje un plan para pararle los pies a doña Claudia, es insuficiente a la hora de refrenar su líbido. 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 el objeto pasivo de una suerte de ninfomanía latente que florece

---

19 Y no 68.22, como reza en Lázaro de Tormes, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, 2011, p. 231.

siempre que irrumpe un mancebo en la historia, igualándose así con las otras criadas por lo que se refiere a sus ñoñerías, gritos y saltitos de quinceañeras. Puede contra-argumentarse que mi posición rezuma cierto tufo moralista, puesto que lo que demuestra Grijalva con su sicalipsis es una personalidad abierta, un ancho abanico de contradictorios o acaso complementarios matices. Aceptando que así sea, lo que no se puede negar es su filiación con las demás féminas de *Las pícaras*: Elena, Lozana, Rufina o Justina, todas ellas erotizadas, reducidas a una estética servil a las pupilas y fantasías del espectador masculino<sup>29</sup>. Dicho de otro modo: Grijalva podría haber sido interpretada como un personaje redondo y plenamente libre si el contexto histórico por el que desfila 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 de la pequeña pantalla sea plenamente autónoma a la hora de conducir su sexualidad de la manera que hubiese soñado o, al menos, de la forma más lógica y coherente con la senda argumental por la que estaba transitando. Como producto de la comedia *sexy*, termina por ser deglutida por las epidérmicas secundarias del destape: los motivos de sus picantes acciones no son narrativos ni tampoco profundizan en el personaje, sino estéticos, sociológicos y políticos. Así las cosas, si Grijalva detenta en ocasiones 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 engañemos: en *Las pícaras*, por desgracia, siempre se han vendido tintas, pero no de la fina<sup>30</sup>.

---

29 En *Las pícaras*, los elementos característicos del cine del destape son recurrentes: los desnudos alucinógenos e injustificados argumentalmente; las modelos, mises y musas la Transición en los papeles protagonistas (Lola Forner, Amparo Muñoz, Norma Duval, Victoria Vera o Ana Obregón); el personaje masculino del “salido”; los descuidos formales y técnicos; etc. Un ejemplo de lo que señalamos es la típica escena del baño en *Las pícaras*. Exceptuando, curiosamente, *La fingida-TV*, los demás episodios muestran a Norma Duval (Lozana), Amparo Muñoz (Rufina), Victoria Vera (Elena) o Ana Obregón (Justina), enjabonándose en una tina. La lógica de esta recurrente escena es estética y no argumental.

30 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

## ANEXO I: SEGMENTACIÓN COMPARATIVA

Para esta segmentación comparativa, adoptamos la propuesta de análisis de José Luis Sánchez Noriega<sup>31</sup>. A su metodología, que aúna eficazmente y en una misma tabla varios planos indispensables para los estudios de literatura y cine/TV, le hemos agregado las notas al pie, gracias a la cuales podemos ofrecer información esencial y juicios de valor cuando lo hemos creído conveniente. Asimismo, por lo que atañe a los añadidos, o sea, a 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 Noriega en sus tablas.

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto Literario</i> <sup>32</sup>
(1) Por los pasillos de la Universidad de Salamanca. Dos estudiantes, Miguel y Juan <sup>33</sup> , discuten sobre a quién pretende Rosalina. “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 vencedor se quedará con Rosalina; el perdedor tendrá que entretener a su dueña: Estulticia. Salen corriendo y les arrojan los libros a profesores y alumnos.	Ø
(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 artesañías 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.	Ø
(3) Sacudiéndose y entre risas, bajan a una callejuela. Juan proclama la victoria de su amigo.	Ø

---

mujeres venales, de mala vida, y no de las más finas” (Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 255-256).

31 José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*

- (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 permanece / de este mundo y del otro la gran traza / de sus alas amor todo lo abraza”<sup>34</sup>. 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!”.

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!”.

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!”.

- (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 ¡fuego!, pero nadie parece hacerles caso.

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 señorial<sup>35</sup>.

Ø

pp. 625-626  
Transformación

Ø

Ø

- |      |  |                         |
|------|--|-------------------------|
| (6)  | En una taberna. Félix narra la leyenda de la casa vacía: una joven envió 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. | ∅                       |
| (7)  | En la calle. En una carreta repleta de bártulos, llegan a la casa señorial Claudia, Esperanza y el séquito de criados <sup>36</sup> .  | p. 625<br>Visualización |
| (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.  | ∅                       |
| (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.   | ∅                       |
| (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.<br>En el interior de la casa, los estudiantes preguntan con indiscreción por la leyenda que don Félix les ha contado.<br>Ginés, el criado afeminado, intenta echarlos. Entre obscenidades y chistes homófobos, terminan yéndose los dos jóvenes.  | p. 629<br>Desarrollo    |
| (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.  | ∅                       |
| (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. 629                  |

- |   |  |
|---|--|
| <p>(13) En la casa señorial de Esperanza y doña Claudia. Los “matantes de la Mancha” y otros músicos cantan serenatas. Salen las criadas, que se desirritan con las letras, la labia y el porte de los jóvenes estudiantes<sup>37</sup>.</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>Les tiran el balde de agua. “¡Brujas, así nos pagáis las serenatas!”, se quejan los músicos<sup>38</sup>.</p> <p>Ginés sale a dar las gracias por la serenata y uno de los estudiantes le estampa una bandurria en la cabeza.</p> | <p>pp. 629-634<br/>Transformación</p> <p>∅</p> <p>∅</p> <p>pp. 632-633<br/>Transformación</p> <p>∅</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”.</p> <p>En el camino, Juan recoge a un perro que vagabundeaba por allí.</p>  | <p>pp. 632-633<br/>Transformación</p> <p>∅</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 entre suspiros contra el caballero.</p>  | <p>pp. 635-636<br/>Transformación</p>  |
| <p>(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.<sup>39</sup></p>  | <p>p. 631<br/>Traslación de la acción<br/>Transformación</p>   |
| <p>(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”<sup>40</sup>.</p>  | <p>pp. 637-638<br/>Transformación</p>  |

- |  |   |
|--|---|
| <p>(18) En la casa señorial de doña Claudia. Doña Claudia despide a su sobrina y 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.</p> <p>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.</p> <p>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<sup>41</sup>.</p> <p>Ginés aparece por el balcón y les lanza una gruesa llave a los desespeados jóvenes. “Y ya sabéis —le advierte Ginés—, silencio y discreción”.</p> <p>Durante toda la escena, se alternará la secuencia del criado Ginés, que beberá varias copas de vino hasta emborracharse e irá de un lado a otro de su aposento, bailando y cantando, impacientándose por la tardanza de los mancebos.</p> <p>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.</p> <p>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!”</p> <p>“¡Golfas! ¡Busconas!”, les grita al encontrarse en aquella guisa a sus criadas, que, semidesnudas, juran y perjuran no saber nada.</p> <p>Los jóvenes huyen.</p> | <p>Ø</p> <p>Ø</p> <p>p. 635<br/>Traslación de personaje<br/>Transformación<br/>Añadido</p> <p>Ø</p> |
| <p>(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!”</p>   | <p>Ø</p>  |

- |  |   |
|--|---|
| <p>(20) En casa de don Félix. Se acicala para la cita con doña Claudia.<br/>                 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”.<br/>                 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!”<sup>42</sup></p>  | <p style="text-align: right;">∅</p> <p>p. 644<br/>Traslación de la acción</p>                                 |
| <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.<br/>                 Grijalva, conmovida, determina desvelarle a don Félix el secreto de sus señoras, llevándolo al aposento de Esperanza para que allí él mismo lo descubra<sup>43</sup>. “¿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 style="text-align: right;">∅</p> <p>p. 363<br/>Transformación</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.<br/>                 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.<br/>                 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 besan<sup>44</sup>.</p> | <p>pp. 637-638</p> <p>pp. 637-643<br/>Compresión<br/>Transformación</p> <p>pp. 642-644<br/>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 tomado mis medidas para que usted se avenga a repartir las ganancias. La tía fingida, y la dueña más fingida todavía”.</p>  | <p style="text-align: right;">∅</p>   |



- |      |   |  |
|------|---|--|
| (24) | <p>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.</p> <p>Al oír los ruidos, Ginés se acerca al aposento de Esperanza y exclama: “¡Si es un desaprensivo que está violando a doña Esperanza! ¡Adiós contento! ¡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>                         |
| (25) | <p>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>                             |
| (26) | <p>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 todos<sup>45</sup>.</p>   | <p>p. 646</p> <p>Transformación</p>                |
| (27) | <p>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 Miguel<sup>46</sup>.</p> <p>Del otro lado, llega la comitiva de corchetes con todos los apresados: Ginés, Esperanza, Claudia, las criadas, Félix.</p> <p>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>p. 647</p> <p>Transformación</p>                |
| (28) | <p>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>Ø</p>   |
| (29) | <p>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<sup>47</sup>”.</p>  | <p>pp. 648-649</p> <p>Traslación de personajes</p> |

- 32 Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 625-649.
- 33 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.
- 34 Estos versos (537-544) son parte de la Octava Rima CXXXV de Juan Boscán, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 392.
- 35 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”, Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 626.
- 36 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.
- 37 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 se cuece en casa: “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 escribida, y no hará lo que vuesa merced le suplica, aunque la cubriesen de perlas”, *Ibidem*, 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 el 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.
- 38 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 acompa-

- ñados 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 pandeteras, voces y bandurrias que hagan, y ya “casi al alba sería cuando el escuadrón se deshizo”, *Ibidem*, pp. 633-634.
- 39 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.
- 40 El personaje que accede a ser la gonzúa 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. Despidiolla con buenas palabras y ofrecimientos, que llevase a sus amas, y dióle 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.
- 41 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.
- 42 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.
- 43 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.

- 44 Lo que en el texto fílmico es un enamoramiento real, en el relato se reduce a 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*, p. 645).
- 45 En el texto, don Félix sigue guardando la compostura, jamás es ridiculizado como personaje. Es más, media para que no se lleven a las féminas, aunque sus ruegos y promesas caigan 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).
- 46 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 por casualidad con la comitiva de corchetes y los recién apresados. 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 derretir de una vez por todas el firme rechazo de Esperanza.
- 47 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.