

# UN REFUGIO PARA MALEANTES: *RINCONETE Y CORTADILLO* SEGÚN PICAZO (TVE, 1971)



VICTORIA ARANDA ARRIBAS

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

*varanda@us.es*

## RESUMEN:

El presente artículo analiza la única adaptación conservada de *Rinconete y Cortadillo* (*Novelas ejemplares*, 1613), dirigida por Miguel Picazo para Televisión Española en 1971. Además de los vínculos con el texto barroco, se abordan aquí sus trazos metaficcionales, la peculiar transposición del discurso del narrador, la actualización del mensaje cervantino y sus problemas con la censura del tardofranquismo.

*Palabras claves:* Cervantes, adaptación televisiva, Miguel Picazo, *Rinconete y Cortadillo*, *Hora 11*, *Novelas ejemplares*.

*A SHELTER FOR THE CROOKS:*

*«RINCONETE Y CORTADILLO» ACCORDING TO PICAZO (TVE, 1971)*

## ABSTRACT:

This paper analyzes the only surviving adaptation of *Rinconete y Cortadillo* (1613), shot by Miguel Picazo for TVE in 1971. In addition to the links between the medium length film by the Andalusian filmmaker and the third one of the *Exemplary Novels*, I will tackle the metafictional features of his rewrite, the peculiar transposition of the narrator's speech, the updating of the cervantine message and the problems with censorship that this *Hora 11* episode faced within the context of late Francoism.

*Keywords:* Cervantes, Television adaptation, Miguel Picazo, *Rinconete y Cortadillo*, *Hora 11*, *Exemplary Novels*.





**E**n 1968, Televisión Española le encargó a Basilio Martín Patino (Lumbrerales, Salamanca, 1930-Madrid, 2017) uno de los episodios de la serie literaria *Tradiciones y leyendas españolas* (finalmente *Cuentos y leyendas*, 1968-1976)<sup>1</sup>. Dicha propuesta dejaría atónito al director de *Queridísimos verdugos* (1977), que no era lo que se dice un devoto del Régimen<sup>2</sup>. Determinó entonces aprovechar la oportunidad «haciendo algo apetecible sin que tuviera que desgastar[se] en las consabidas batallitas de la censura»<sup>3</sup>. De ahí que eligiera adaptar *Rinconete y Cortadillo*, tercera de las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes. Pero, por desgracia, este proyecto nunca llegó a ver la luz.

## I. DOS INTENTOS, UNA ADAPTACIÓN

Dejemos que sea el propio realizador quien nos cuente tan extraño suceso:

Escribí el guion siguiendo la técnica casi cinematográfica de Cervantes: extraer lo cotidiano de la materia artística sin tener que recurrir a lo inverosímil, a lo fabuloso, o a las aventuras de pasión extremadas. [...] Arropado en la dirección por José Luis García Sánchez y Bernardo Fernández, recurrimos a los amigos de la Escuela de Cine [...] o al favor particular del extraordinario actor Agustín García Calvo, catedrático [...] en paro por haber sido expulsado de la universidad. Y llegó el día final, 11 de marzo [...]. Llegó un emisario del delegado de Fraga [...]. Nos estaba esperando el telegrama cuartelero ordenando a todo el equipo de profesionales que «deberá ponerse

---

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P) y también del Proyecto I+D+i del Programa Operativo FEDER Andalucía *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega* (UCO-1262510). Ve la luz gracias a un contrato FPU concedido por el MECD.

<sup>2</sup> Aunque los capítulos de este espacio eran de índole muy diversa, dominaron los textos del siglo XIX, especialmente los románticos (*El estudiante de Salamanca*, *La promesa*, *Desde mi celda*, *El señor Bembibre*), y los de atmósfera inquietante (*La niña que se convirtió en Rata*, *El caballero de Olmedo*, *Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera*, *Don Yllán*, *el mágico de Toledo*). Rodada en 16 o 35 milímetros, en exteriores y por cineastas la mayoría de las veces, *Cuentos y leyendas* hibridaba las reglas del séptimo arte con las televisivas. Su formato le otorgaba un gusto fílmico y «se dejaba mucha más libertad [a los directores] para expresar su propio universo y para investigar sobre el lenguaje de la imagen» (véase Luis Miguel FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, «*Cuentos y leyendas*», en *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, eds. Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010b, p. 311).

<sup>3</sup> Basilio MARTÍN PATINO, «Dos experiencias cervantinas», en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*, eds. Luis Mariano González y Pedro Medina, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, 2017, p. 328.



en marcha sin excepción hacia Madrid [...]». [...] Tiempo después supimos [...] que a los postres de un banquete homenaje a Fraga por su nombramiento como cofrade mayor de la virgen de la Macarena [...], un jerarca se quejó de que la televisión encargase rodajes en aquella ciudad a desafectos al Régimen, entre los que se encontraba el corruptor de intelectuales Agustín García Calvo [...]. Y Fraga [ordenó] que secuestrasen inmediatamente el material filmado, cortando el rodaje y enviando el equipo para Madrid. [...] [Los negativos] permanecieron custodiados por lo menos quince años en el armario de un despacho, que solo ellos conocían, justo hasta la caída de UCD, cuando desaparecieron definitivamente. A mí no me los dejaron ver. Se me ocultó<sup>4</sup>.

El material sigue hoy en paradero desconocido. No obstante, la pareja de pícaros tendría una nueva oportunidad de conquistar la pequeña pantalla<sup>5</sup>: en 1971, Miguel Picazo (Cazorla, 1927-Guarromán, 2016), otra de las promesas de aquella joven generación de cineastas, adaptó el relato de Cervantes para *Hora 11* (1968-1974). Este longevo espacio de «dramáticos» se sumaría en 1968 al cuarteto de programas basados en obras literarias que integraron *Novela* (1963-1978), *Estudio 1* (1965-1984), *Teatro breve* (1966-1981) y *Teatro de siempre* (1966-1979). La iniciativa, atribuida a la actriz argentina Susana Mara, se distinguió por trasladar ficciones previas a la Guerra Civil<sup>6</sup>. Permanecería en antena hasta 1974, aunque durante el último bienio «estuvo jalonada por continuos cambios respecto del día de la semana en que se emitía, si bien su horario nocturno se mantuvo en torno a las 23.00 horas»<sup>7</sup>.

También participaron en *Hora 11* otras dos egresadas de la Escuela Oficial de Cine: Josefina Molina (*El hombre que corrompió una ciudad*, 1972; *El cochero*, 1972; *Vera, un cuento cruel*, 1971; *La prudente venganza*, 1971; *Blasones y talegas*, 1971; *Eleonora*,

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 328-332.

<sup>5</sup> Cabe mencionar también *El pícaro* (TVE, 1974). Escrita, dirigida y protagonizada por Fernando Fernán Gómez, se sirvió de varios textos picarescos para los argumentos de sus trece episodios. En concreto, el IV y el V tomaron prestada la figura de Monipodio y se inspiraron en un par de diálogos de Pedro Rincón y Diego Cortado (véase Manuel ESPAÑA ARJONA, *La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva «El Pícaro»* (Fernando Fernán-Gómez, 1974), La Coruña, Andavira, 2017, pp. 138-149).

<sup>6</sup> Luis Miguel FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, «Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición», en *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, eds. Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010a, p. 150.

<sup>7</sup> *Ibid.*





1971; *La Marquesa de O*, 1971; *La metamorfosis*, 1968) y Pilar Miró (*La falsa amante*, 1972; *Los desterrados de Poker Flat*, 1972; *Un cuento californiano*, 1971)<sup>8</sup>.

Además del capítulo que nos ocupa, Miguel Picazo dirigiría otras tres entregas: *Una estatua en el valle, Monsieur* (1971), *La mano cortada* (1971) y *El incongruente* (1974)<sup>9</sup>. Pero no solo colaboró en este formato: su nombre figura en un buen número de programas de la televisión nacional, cuyo valor todavía está por reivindicar. Intervino en *Teleclub* (1958-1860), *Teatro de siempre* (1966-1972), *Pequeño estudio* (1968-1974); y dentro de *Crónicas de un pueblo* (1971-1974), dirigió *Matar a tabú* (1971), *Hierbas para guisar un cordero* (1971), *Rififi en Puebla Nueva del Rey Sancho* (1971), *Un mal recuerdo* (1971) y *El ladrón* (1971).

Realizaría en paralelo *El jardín de senderos que se bifurcan* (Homenaje a Borges, 1971), *Entre visillos* y *La verdadera historia de Giovanni Catania* (Novela, 1962-1979) y *Sombras suele vestir* (Meridiano 7.º Oeste, 1973). Adaptó *Soledad* (1972), de Unamuno, junto a Pío Caro Baroja, para *Cuentos y leyendas* (1968-1976); y el célebre *Estudio 1* (1965-1984) acogería sus *Bodas de cobre* (1972) y *La colina del sol* (1972). *Los libros* (Jesús Fernández Santos, 1974-1977) emitió su versión de *Cuentos de la Alhambra* en 1974; y en 1983 trasladó la *Sonata de primavera* de Valle-Inclán para la miniserie inspirada en la tetralogía sobre el marqués de Bradomín. También colaboró en programas infantiles (*Cuentopos*, 1974-1976; *Las aventuras del hada Rebeca*, 1976) y documentales: estuvo al mando de los capítulos dedicados a doña Ana de Austria, el Príncipe de Viana y Manuel de Torre —los tres con guion de Antonio Gala— en *Paisaje con figuras* (1985)<sup>10</sup>.

Pese a su prolífico corpus televisivo, José Picazo, hermano del cineasta, confesaba que este medio «no le gustaba a Miguel mucho, pero fue un escape, porque no tenía ocasión de rodar [...] los guiones que él presentaba [...]. [Para TVE] también hizo sus

<sup>8</sup> También incluido en *Hora 11*, curiosamente el mismo año que *Rinconete y Cortadillo*, Juan Tébar y Luis Calvo Teixeira presentaron su *Casamiento engañoso* (1971). Solo un bienio después (1973), Luis Sánchez Enciso versionaría *La ilustre fregona*.

<sup>9</sup> No existe un repositorio fiable de todos los capítulos de esta serie. IMDb almacena buena parte de los títulos adaptados, entre ellos dos de Picazo: el que nos ocupa y *El incongruente*. El monográfico *Miguel Picazo, cineasta* recoge también *Una estatua en el valle Monsieur* y *La mano cortada* (véase Manuel JÓDAR MENA, ed., Jaén, Universidad de Jaén, 2015). Ninguno de ellos se ha publicado en la web de RTVE.

<sup>10</sup> Véase Manuel JÓDAR MENA, *op. cit.*



guiones y aquello le dio vida»<sup>11</sup>. El de Picazo fue uno de esos casos infrecuentes en los que un artista alcanza la cima de su carrera con su ópera prima. Jamás repetiría el éxito obtenido por *La tía Tula* (1964). Sus cuatro filmes posteriores (*Oscuros sueños de agosto*, 1967; *Los claros motivos del deseo*, 1977; *El hombre que supo amar*, 1978; *Extramuros*, 1985) no gozaron de tanto aprecio y apenas han recibido atención posterior; de manera que, pese a ser el autor de una de las cumbres de nuestra filmografía, su nombre hoy solo asoma con timidez —cuando no se elude— en la mayoría de los *rankings* y manuales cinematográficos<sup>12</sup>. Como explica Josefina Molina, antigua alumna del jiennense,

se entiende la trayectoria de Picazo si se piensa en las dificultades y peligros que una obra coherente ha tenido que sortear siempre en nuestro cine. Lo que pasa es que solo por *La tía Tula* se justifica como cineasta de primera, y eso Miguel debe saberlo; y por eso se ha mantenido al margen de la compulsión de hacer cine por hacerlo, lo cual le justifica todavía más<sup>13</sup>.

Pero cuando se habla de su corta filmografía, acostumbra a obviarse su labor en la pequeña pantalla: el refugio que le permitió desplegar toda su creatividad. Habría que plantearse si sus adaptaciones de Pío Baroja, Valle-Inclán, Borges, Cortázar, Carmen Martín Gaité o Washington Irving hubieran pasado inadvertidas caso de estrenarse en las salas de cine. Puede que, comparados con la industria fílmica, los medios de los que disponía la televisión de aquella época nos resulten pobres, pero no veo aquí motivo para

<sup>11</sup> Transcripción de un fragmento del documental *Miguel Picazo, un cineasta de extramuros*, dirigido por Enrique Iznola (véase Enrique IZNAOLA, *Miguel Picazo, un cineasta de extramuros* [película documental], MLK Producciones, 2016, 45:46).

<sup>12</sup> Valga como excepción la labor del gestor y crítico cinematográfico Enrique Iznola. Además de dirigir el citado documental sobre Picazo, coordinó el volumen *Miguel Picazo, un cineasta jiennense* (Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2004) y la edición impresa de varios de sus guiones: el libreto de *La tía Tula* (Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2005), el de *Extramuros* (Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2015) y otros dos inéditos: *Los hijos de Alvargonzález* (Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2013) y *Jimena* (Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2014). Al respecto de *La tía Tula*, véanse sobre todo Victoria FONSECA AGUILAR, «*La tía Tula* de Miguel Picazo», en *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, ed. Rafael Utrera Macías, Sevilla, Padilla, 1999, pp. 84-101; Francisco LARUBIA-PRADO, «*La tía Tula* de Unamuno y de Picazo: de la maternidad indeseable al deseo reprimido», *Studi Ispanici*, 6, 2003, pp. 147-160; Asier ARANZUBÍA COB, Imanol ZUMALDE ARREGUI y Santos ZUNZUNEGUI DÍEZ, «Viaje a Ítaca. El caso de las adaptaciones al cine español de dos “nivolas” de Unamuno», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 19, 2010, pp. 222-228; Celia FERNÁNDEZ PRIETO, «*La tía Tula*, de la santidad a la realidad», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 30, 2013, pp. 33-39; y María Paula CANTERO, «Entre el papel y la cámara: dos conceptos duales de la novelística unamuniana en la literatura y en el cine», *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 2019, pp. 284-311.

<sup>13</sup> Josefina MOLINA, «Cambiar la realidad», en *Miguel Picazo, un cineasta jiennense*, ed. Enrique Iznola, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2004, p. 190.



desatender muchas de las joyas rodadas en este período. Solo después de aparcar muchos de los prejuicios contra nuestras pioneras ficciones televisivas, podremos calibrar el valor del arsenal artístico que duerme el sueño de los justos en los archivos de TVE. En el caso de Picazo, la conclusión resulta evidente: aunque las reglas varíen, el genio tras la cámara prevalece<sup>14</sup>.

## II. DE MIGUEL A MIGUEL: *RINCONETE Y CORTADILLO*

En una entrevista concedida a Enrique Iznaola<sup>15</sup>, Picazo expuso su filosofía como adaptador: «Unamuno me dio la clave: desde que un libro se publica, ya no es del autor; es del que lo lee». Esta fue la premisa sobre la que se fundó *La tía Tula*, pero también puede aplicarse a su recreación de la novela cervantina. Como explica José S. Isbert, el Pedro Rincón televisivo, Picazo «no quería hacer un *Rinconete y Cortadillo*, quería hacer *su Rinconete y Cortadillo*»<sup>16</sup>. El director jiennense apenas se refiere a este mediometrage en sus declaraciones y tampoco lo incluye entre sus favoritos —*Sonata de primavera* y *El hombre de la esquina rosada*—<sup>17</sup>, pero no hay duda de que nos encontramos ante una pieza de notable interés. Así lo glosó Baget Herms un año después de su emisión:

De la obra cervantina, Picazo ha aprendido la alegría de vivir —a veces sobrevivir— que tienen sus personajes, de gozar del día de hoy sin pensar en el mañana, y la enorme humanidad que el autor le supo infundir. No hay aquí personajes arquetípicos sino hombres y mujeres del pueblo que ríen, aman y sufren en un mundo y una sociedad que aceptan inconscientemente y del que tratan de sacar el mejor partido posible.

<sup>14</sup> Así lo expresó Ángel Á. PÉREZ GÓMEZ («*Rinconete y Cortadillo*», *Reseña*, 50, 1971, p. 622), con ocasión del estreno de *Rinconete y Cortadillo*: «Esa vieja antinomia que oponía al cine y a la televisión cae por su base en cuanto un auténtico creador se sitúa detrás de la telecámara. Cada vez más, se abre paso la idea de que la televisión es sólo un canal distinto de difusión de un lenguaje (el audiovisual), que comparte expresivamente con el cine. Cuando Rossellini proclamaba que “el cine ha muerto, viva la televisión”, se refería a esto mismo. Él sigue empleando los mismos recursos —y como un maestro— en sus obras para la pequeña pantalla. Lo que ocurre es que el cine tiene tras de sí una historia de setenta y seis años, y la televisión está todavía en la pubertad, sometida a los mismos desprecios que sufriera en su alborar el cine por parte de los intelectuales».

<sup>15</sup> Enrique IZNAOLA, *op. cit.*, 2016, 02:18.

<sup>16</sup> Transcripción de una entrevista realizada al actor por mí en el curso de esta investigación.

<sup>17</sup> «La *Sonata de primavera* y *El hombre de la esquina rosada* me parecen dos piezas redondas. En concreto en *Sonatas* ruedo en Úbeda, aunque ya antes había rodado allí en *El hombre que supo amar*. También recuerdo mi versión de *Los cuentos de la Alhambra* y mi debut en televisión, que fue *Soledad* de Unamuno» (véase Manuel JÓDAR MENA, *op. cit.*, p. 74).



*Rinconete y Cortadillo* es como una fiesta llena de vitalidad en la que las cámaras parecen haberse introducido superando la barrera del tiempo y del espacio. Gran mérito el de los actores, que vivían sus personajes con una naturalidad pocas veces tan conseguida en TV, mientras, desde el mismo escenario, Miguel Picazo movía los hilos de la representación y del espectáculo. A señalar la estupenda intervención de Julia Peña [Cariharta], vibrante y sensual, que hace un solo interpretativo de primerísima categoría, probablemente el mejor que hemos visto en TVE durante este año<sup>18</sup>.

Mientras que Isbert dio vida a Rincón, Jesús Fernández encarnó a Cortado. El primero relata que su participación surgió fruto de la amistad que unía a Miguel Picazo con su madre, María Isbert, que también aparece en el capítulo como la Gananciosa, una de las prostitutas de la cofradía de Monipodio:

[Picazo] necesitaba chicos para varios de los papeles [...]. Le dijo a mi madre que, como tenía siete, le llevara a seis, porque Tony [Isbert] ya era un personaje conocido, además de que no daba la edad. Entonces, mi madre se presentó con cinco de nosotros, y aparecen en el capítulo mi hermano Andrés, mi hermano Carlos, mi hermano Hansi y mi madre.

Para el papel de coprotagonista, dudó entre Andrés y José, pero se decantó por este último debido a que era rubio y más alto<sup>19</sup>. La química entre los actores principales atraviesa la pantalla y su interpretación rebosa frescura, a pesar de que los diálogos se ciñen en exceso a la novela. Además de la Gananciosa (María Isbert) y de la Cariharta (Julia Peña), entre las mujeres del patio sevillano destacan la vieja Pipota (Aurora Redondo) y Escalanta (Enriqueta Carballeira), la adolescente Juanita de *La tía Tula*. Finalmente, el propio director asumió el papel de Monipodio para cubrir una baja en el reparto:

Es cierto que en *Rinconete y Cortadillo*, el señor Monipodio lo iba a interpretar Antonio Ferrandis, pero tuvo una gastroenteritis y tuvimos que suspender el rodaje en los estudios Chamartín. Teníamos los veinte días de grabación y, al finalizarlos, se cerraba por vacaciones y no se abría hasta septiembre. Llamamos a Paco Rabal y a otros, pero ninguno se comprometía porque no les daba tiempo a aprenderse los

<sup>18</sup> Josep María BAGET HERMS, «*Rinconete y Cortadillo*», *Imagen y sonido*, 104, 1972, p. 57.

<sup>19</sup> Andrés acabaría interpretando a Ganchuelo, uno de los rufianes a las órdenes de Monipodio.





guiones. Y entonces me ofrecieron el papel, ya que volver a rodar después del verano con el mismo equipo era imposible. No tuve más remedio y me dije: «Si sale con barba, San José; y si no, la Purísima». Me lancé y, en ese caso, dirigí e interpreté con cincuenta grados en el plató, con todos los maquillajes y las barbas<sup>20</sup>.

Antes había asumido pequeños papeles de manera puntual, a petición de otros cineastas, en tres películas: *Caza de brujas* (Antonio Drove, 1967), *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1968) y *Las gatas tienen frío* (Carlos Serrano, 1970). Después aparecería también en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *El libro del Buen Amor* (Tomás Aznar, 1975), *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988), *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) y *99.9* (Agustí Villaronga, 1997). Pero *Rinconete y Cortadillo* fue la única en la que dirigió y actuó al mismo tiempo. Manuel López Yubero, coautor del guion de *La tía Tula*, también se sumaría al proyecto; y Antonio Pérez Olea, un habitual del Nuevo Cine Español, lo dotó de una correcta ambientación musical.

No sabemos a ciencia cierta por qué el realizador se decantó por la tercera de las *Ejemplares*. Tal vez porque *Rinconete y Cortadillo* es una de las novelas más aplaudidas de la colección: según Ynduráin, roza la «perfección»<sup>21</sup> y, en opinión de Pfandl, posee «una inaudita fuerza plástica»<sup>22</sup>. Recordaré de manera sucinta su trama: dos muchachos coinciden en la venta del Molinillo, a mitad de camino entre Toledo y Córdoba, y, al reconocerse como pícaros, deciden colaborar en sus trapacerías. La primera de ellas tiene lugar enseguida, pues estafarán a un arriero jugando a los naipes. Después, ponen rumbo

<sup>20</sup> Enrique IZNAOLA, *op. cit.*, 2004, p. 54.

<sup>21</sup> Domingo YNDURÁIN, «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46, 1966, p. 321.

<sup>22</sup> Ludwig PFANDL, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952, p. 343. Como curiosidad, el inicio del relato les sugiere a Bentley y a Roca Mussons una metáfora cinematográfica: «He aquí todo el movimiento del punto de vista narrativo que [...] abre la novela y que [...] se puede comparar con la técnica cinematográfica de un barrido de cámara panorámico sobre el camino del sur que luego se focaliza, con un *zoom*, en dos personajes presentados como una pareja» (véase Bernard P. E. BENTLEY, «El narrador de *Rinconete y Cortadillo* y su perspectiva moviediza», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, coords. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Toulouse-Pamplona, Universidad de Navarra-GRISO, 1996, III, p. 56). Asimismo, «la voz del narrador, como el objetivo de una cámara cinematográfica, realiza un *zoom* que parte de un plano general de la venta hasta llegar a las figuras de los protagonistas, de los que pormenoriza su aspecto físico a través de un plano americano, para pasar después a uno [...] medio que se fija sobre el cobertizo de la venta, regresando luego sobre las figuras principales con un metafórico primer plano representado por el diálogo absorbente [...] entre [ambos]» (véase María A. ROCA MUSSONS, «Minimalia: un personaje escondido en *Rinconete y Cortadillo*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, II, p. 1341).



a Sevilla, la capital del hampa por excelencia. Allí ejercen como esportilleros, a modo de tapadera para sus pequeños hurtos. Durante uno de ellos, los sorprende Ganchuelo, otro mancebo que no tarda en percatarse de que son ladrones. Les pregunta si han pagado la aduana debida a Monipodio, «padre, maestro y amparo» de maleantes; responden que no, y deciden acudir al patio del susodicho, donde se desarrollará la mayor parte de la historia.

Rebautizados por el jefe de la bribia hispalense como Rinconete y Cortadillo, los dos protagonistas pasan a convertirse en una suerte de público y, ante sus ojos y los de los lectores, asistirán al más peculiar de los desfiles. La novela girará a partir de entonces alrededor de los distintos episodios que se suceden en esa casa de rufianes: las delirantes costumbres de la cofradía, su disparatada devoción religiosa y su reverencial admiración hacia un personaje tan despiadado y rudo como Monipodio.

Aunque se ha señalado que se trata de una novela en la «que no ocurre nada»<sup>23</sup>, dicha circunstancia no impediría que subiera a las tablas en múltiples ocasiones. En 1851, Carlos García Doncel compuso *La Picaresca* (1851), zarzuela en dos actos, con música de Joaquín Gaztambide y Francisco Asenjo Barbieri<sup>24</sup>. Vicente Colorado la teatralizó en 1895<sup>25</sup>, los hermanos Álvarez Quintero en 1916<sup>26</sup>, Hugo Salcedo (*Juanete y Picadillo*) en 1990<sup>27</sup> y Álvaro Custodio (*El patio de Monipodio*) en 1973.

<sup>23</sup> Maurice MOLHO, *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid, Anaya, 1972, p. 125. Jorge García López lo ha revalidado: «estamos ante una novela sin argumento palpable» (véase Jorge GARCÍA LÓPEZ, «Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19:2, 1999, p. 114). Clamurro la considera «a series of loosely connected, seemingly minor events» (véase William H. CLAMURRO *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's «Novelas Ejemplares»*, Nueva York, Peter Lang, 1997, p. 71); y, según González de Amezúa y Mayo, «es más bien un cuadro de costumbres, asistido del diálogo como elemento novelístico» (Agustín GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1958, II, p. 107).

<sup>24</sup> Véase María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ y Ramón SOBRINO SÁNCHEZ, «La Picaresca (1851): Rinconete y Cortadillo en el origen de la zarzuela grande del siglo XIX», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, Extra 13, 2013, pp. 71-96.

<sup>25</sup> Véase Juan Manuel ESCUDERO BAZTÁN, «Sobre adaptaciones teatrales de novelas cervantinas. Un caso de comedia decimonónica: Rinconete y Cortadillo de Vicente Colorado», *Anales cervantinos*, 50, 2018, pp. 195-209.

<sup>26</sup> Véase Carlos MATA INDURÁIN y Sabyasachi MISHRA, «Rinconete y Cortadillo (1916), adaptación escénica de los hermanos Álvarez Quintero», en *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, coord. Carlos Mata Induráin, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, pp. 87-107.

<sup>27</sup> Véanse Hugo SALCEDO LARIOS y Víctor SOTO FERREL, «De la novela al teatro: de Rinconete y Cortadillo a Juanete y Picadillo», *Actas del II Congreso Ibero-asiático de hispanistas (Kioto, 2013)*, eds. Shoji Bando y Mariela Insúa, BIADIG, 2014, pp. 453-466; y Hugo SALCEDO LARIOS, «Rinconete y Cortadillo: apunte para una recreación dramática», en *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de Octubre de 2000*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, II, pp. 847-850.



Por su parte, Manuel Altolaguirre escribió *El rufián dichoso* (c. 1946), un guion que mezclaba diversas tramas cervantinas —incluyendo la de estos pícaros—<sup>28</sup>. Por último, en 2012, la compañía de teatro Sexpeare estrenó *Rinconete & Cortadillo*, con texto de Alberto Conejero y la dirección de Salva Bolta, que retomaba la historia en el punto en el que la dejara Cervantes<sup>29</sup>.

La razón de esta ductilidad dramática se desprende de la propia forma del relato, ya que «la inserción de pasajes dialogados en estilo directo es constante; [...] se convierten en el verdadero eje vertebrador de la novela»<sup>30</sup>. Dicha técnica responde, según Ynduráin, a la concepción «teatral o, concretando más, entremesil [de la novela]»<sup>31</sup>; hasta el punto de juzgarla un «entremés anovelado»<sup>32</sup>, con trazas de «entremés de figuras»<sup>33</sup>. El propio texto nos dará las claves de su raíz dramática: en primer lugar, las descripciones resultan concisas en extremo<sup>34</sup>; además, se caracteriza a los tipos a través del habla<sup>35</sup>; el tema y ambiente coinciden con el de los entremeses<sup>36</sup>; la comicidad se da «por medio de la deformación burlesca de los tipos humanos y de su comportamiento»<sup>37</sup> y «de juegos de palabras y chistes verbales»<sup>38</sup>; por último, la historia queda sellada con un «bullicio que acaba en danza»<sup>39</sup>, como es típico de este género<sup>40</sup>.

Sin embargo, *Rinconete y Cortadillo* no se mantiene uniforme de principio a fin. Sevilla Arroyo y Rey Hazas la estructuran en tres partes: la primera comprende desde el

<sup>28</sup> Desafortunadamente, no llegó a buen puerto. Sobre esta reescritura y la de Custodio, véase Verónica AZCUE CASTILLÓN, «Cervantes, Don Quijote y Sancho Panza en el teatro del exilio», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 35:2, 2015, pp. 161-192.

<sup>29</sup> Véase F. RAMÍREZ, 26/10/2016.

<sup>30</sup> María MÉNDEZ ORENSE, «Modos de reproducción del diálogo y mecanismos de cohesión dialogal en algunas *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes», *Res Diachronicae*, 14:1, 2016, p. 32. Zimic opina, en cambio, que el protagonismo de diálogo se debe a la influencia de los coloquios erasmianos (véase Stanislav ZIMIC, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996, pp. 137-139).

<sup>31</sup> Domingo YNDURÁIN, *art. cit.*, p. 321.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 322.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 332.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 325.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 326.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 326.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 327.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 330. Ynduráin no es el único que señala el proteísmo lingüístico dentro de esta novela: «El humor verbal se revela por dos procedimientos distintos: gracia chispeante del diálogo de los jovenzuelos [...] y deformación de la lengua con Monipodio y sus cofrades» (Joaquín CASALDUERO, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1969, p. 100).

<sup>39</sup> Domingo YNDURÁIN, *art. cit.*, p. 327.

<sup>40</sup> Según Varela, se trata de un «entremés de rufianes» (véase José Luis VARELA, «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*», *Atlántida*, 6, 1968, pp. 434-449). Véanse en paralelo Julio RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, José Porrúa, 1984, pp. 182-189; y Joaquín CASALDUERO, *op. cit.*, pp. 107-112.



encuentro entre los protagonistas hasta la presentación de Monipodio; la segunda, todos los episodios del patio sevillano, rematados por el juicioso epílogo de Rincón, núcleo de la tercera<sup>41</sup>. Coinciden con Casaldüero en que esta novela presenta un «marco atenuado», presidido por los protagonistas, que abraza las aventuras de los secuaces de Monipodio<sup>42</sup>. Los rasgos distintivos de uno y otras son de veras patentes: en la *cornice*, el narrador interviene con mayor frecuencia y los acontecimientos se dilatan a lo largo de varios días. Lo sucedido en el patio sevillano, por su lado, aglutina acciones, manteniendo la unidad de espacio y tiempo, a la vez que prescinde casi por completo del narrador y convierte a Rincón y Cortado en meros observadores.

Estas divergencias formales hallan su correlato en la adaptación de *Hora 11*. De ahí que analicemos por separado las que Wesson bautizó como «novela de Rincón y Cortado» y «obra teatral de Monipodio»<sup>43</sup>, no sin antes reparar en el proemio didáctico del capítulo de TVE.

### III. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS PICARESOS

El mediometraje de Miguel Picazo se abre con un plano del famoso grabado de Sevilla de Mathäus Merian que ilustra la *Neuwe Archontologia Cosmica* (1638) de Johan Ludwig Gottfried. Su objetivo resulta evidente: situar al espectador en la Híspalis del Barroco<sup>44</sup>. Junto a la orientación espaciotemporal, una *voice over* extradiegética nos procura algunos datos de interés, preparándonos para el visionado:

<sup>41</sup> Antonio REY HAZAS y Florencio SEVILLA ARROYO, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, eds. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza, 1996, p. 29.

<sup>42</sup> Joaquín CASALDUERO, *op. cit.*, p. 100.

<sup>43</sup> Gregory WESSON, «Teatralidad y función del narrador en la novela de *Rinconete y Cortadillo*», *Cuaderno gris*, 7:8, 1990, p. 94.

<sup>44</sup> Sevilla constituye el centro picaresco por excelencia, origen y cenit del *Guzmán de Alfarache*; una ciudad que, según Gómez Canseco, «se presenta como una miniatura perfecta de la maldad universal que Mateo Alemán dibujó en su libro, donde solo el dinero, la mentira y el interés propio actúan como causa y motor con que justificar el avieso comportamiento de los personajes» (véase Luis GÓMEZ CANSECO, «La Sevilla odiada de Mateo Alemán», *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 41, 2013, p. 104). En efecto, como explicara Brioso Santos, aparece con frecuencia relacionada en la literatura con el interés económico y el lujo, despertando «la codicia de los que, no poseyendo medios suficientes, desean tener parte en el reparto social» (véase Héctor BRIOSO SANTOS, *Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 104).



Escrita entre 1601 y 1604<sup>45</sup>, *Rinconete y Cortadillo* es una de las mejores *Novelas ejemplares* de Cervantes. Por un lado, por su tema y personajes, hay que situarla dentro de la novela picaresca, en cuanto describe el revés de la trama de una sociedad que vivía enmascarada tras una apariencia gloriosa. Pero, frente a la amargura sarcástica del *Lazarillo*, del *Guzmán de Alfarache* o del *Buscón*, hay en Cervantes una cierta distancia que le permite una actitud entre contemplativa y comprensiva, exenta de la amargura de quien siente la frustración como algo personal. Salido Cervantes de sus cautividades, es lógico que contemplase la vida que le rodeaba como deslumbrado por su varia riqueza. Se le ha comparado con Velázquez, y la comparación es acertada si recordamos al Velázquez primero de la época sevillana, al de *El aguador de Sevilla*, para el que los objetos tienen una rotunda calidad sensual. Miguel Picazo aborda por ello el texto subrayando el aspecto colectivo del mismo, que conviene perfectamente a las fórmulas escénicas de la comedia musical. El protagonista es por tanto esa parte del pueblo español que participaba de las migajas de la conquista americana y que se conformaba con la gloria de vivir, puesto que no estaban a su alcance las grandes hazañas<sup>46</sup>.

Los programas literarios solían valerse de estos prólogos, los cuales ofrecían un doble servicio: entretener y enseñar. Como explica Manuel Palacio, «lo más característico de la producción [de los sesenta y setenta] fue que no hubo reparos en presentar el tapiz pedagógico que [envolvía] las ficciones televisivas»<sup>47</sup>.

El paratexto redactado por Picazo y López Yubero nos informa de su concienzuda documentación, ya que dan noticia de muchos rasgos de la novela enunciados por los cervantistas españoles del Novecientos. Parece que sus palabras se inspiraron sobre todo en la edición de *Rinconete y Cortadillo* (1905) a cargo de Rodríguez Marín, o bien en el ensayo *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»* de Joaquín Casaldueiro, publicado solo dos años antes de su estreno dentro de *Hora 11*. En primer lugar, se alude al vínculo de la tercera de las *Ejemplares* con la picaresca, el cual ha sido matizado por extenso: aunque los dos protagonistas participan del tipo del pícaro, el relato incumple la mayoría

<sup>45</sup> Según Rodríguez Marín, es «harto probable que se esta novelita se escribiera, a ratos, al propio tiempo que Cervantes componía los veinticinco o veintiocho primeros capítulos de *El ingenioso hidalgo* y, por consiguiente, en Sevilla, en 1601 o 1602; desde luego antes de 1603 y 1604, que, como fecha probable, indica para el *Rinconete* Mr. Fitzmaurice-Kelly» (véase «Discurso preliminar», en Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, Real Academia Española, 1905, p. 176).

<sup>46</sup> 00:00-01:21. El episodio está alojado en la página web de Radio Televisión Española.

<sup>47</sup> Manuel PALACIO, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 153.





de las pautas necesarias para merecer dicho nombre<sup>48</sup>. Entonces, huelga decirlo, el género no existía como tal, pero sí que había una serie de títulos que empezaban a definirlo: el *Lazarillo* (1554) y el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán<sup>49</sup>.

Es cierto que en *Rinconete y Cortadillo* hay una serie de guiños al *Guzmán*<sup>50</sup>, pero el texto del alcalaíno explora otros caminos, constituyéndose en exponente de la peculiar picaresca cervantina; de cuya fragua también saldrían *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros*: «Cervantes no escribió nunca una verdadera novela picaresca, aunque le atrajo poderosamente el mundo de los pícaros y de los marginados, porque no compartía sus cánones literarios»<sup>51</sup>. Para empezar, Clamurro<sup>52</sup> y Casaldueiro<sup>53</sup> señalan que los sujetos apicarados de Cervantes evitan hacer el relato de su vida, condición *sine qua non* a la hora de graduarse en picardía. Zimic fue más allá, concluyendo que

*Rinconete y Cortadillo* nace no por un propósito de imitación o parodia literaria, sino de advertencia crítica, moral sobre los potenciales efectos negativos de su lectura, de su representación de la experiencia picaresca en lectores desprevenidos. Rincón y Cortado salen de casa por un juvenil deseo emulativo de las andanzas y aventuras de los notorios pícaros de Alemán, de un modo muy semejante a lo que ocurre con don Quijote respecto a los libros de caballerías<sup>54</sup>.

<sup>48</sup> «Rincón y Cortado no son mozos de muchos amos, no tienen origen envilecido, al que se aluda mediante una genealogía burlesca o una auténtica antigenealogía y no hay mejoramiento social de los personajes (quizá sea al revés) ni se yerguen definitivamente en el marginalismo; el motivo del viaje, que pareciera apuntar en las primeras líneas, se deshace al arribar a Sevilla; la focalización, propia del género picaresco, tampoco existe en esta novela cervantina» (véase Lilia E. F. DE ORDUNA, «*Rinconete y Cortadillo* y las estrategias narrativas en Cervantes», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, II, pp. 483-484). Ynduráin apuntó que los protagonistas están más cerca del «donaire» que del pícaro, pues «actúan de un lado frente al amo y del otro frente al público, y sirven de contrapunto a la acción desarrollada en la escena» (véase Domingo YNDURÁIN, *art. cit.*, p. 329). Véanse asimismo Agustín GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *op. cit.*, pp. 106-107; y Juan Bautista AVALLE-ARCE, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, III, pp. 33-36.

<sup>49</sup> Véase Juan Bautista AVALLE-ARCE, *art. cit.*, p. 33.

<sup>50</sup> Véase Stanislav ZIMIC, *op. cit.*, pp. 85-112. En opinión de Rey Hazas y Sevilla Arroyo, el comienzo de la novela es «una réplica consciente y voluntaria del *Guzmán*, de su incapacidad para la amistad y la comunicación sincera entre dos pícaros: o mejor aún, como el cuestionamiento metanovelesco de una de las carencias más acusadas de la obra y de su autor, así como de la novela picaresca en general, incapaces unos y otros de atender simultáneamente a dos puntos de vista diferentes» (véase Antonio REY HAZAS y Florencio SEVILLA ARROYO, *art. cit.*, p. 29).

<sup>51</sup> Antonio REY HAZAS y Florencio SEVILLA ARROYO, *art. cit.*, p. 29.

<sup>52</sup> William H. CLAMURRO, *op. cit.*, p. 77.

<sup>53</sup> Joaquín CASALDUERO, *op. cit.*, p. 103.

<sup>54</sup> Stanislav ZIMIC, *op. cit.*, p. 85.



Así, los protagonistas «solo pueden imitar ciertas aventuras picarescas literarias en el sentido más superficial, por considerarlas equivocadamente como un juego muy entretenido; al reconocer su esencia, deciden repudiar su vida [de rufianes]»<sup>55</sup>. Dicha idea estructurará el resto de la novela. Por eso, El Saffar observó que, cuando relatan sus vidas, Rincón y Cortado emiten «distorsions of the picaresque tale [...]. Boredom and the desire for instant wealth, more than poverty drove them from home»<sup>56</sup>. Este modelo los situaría aún más cerca de Avendaño y Carriazo, los pseudopícaros de *La ilustre fregona*, pues también ellos son dos nobles «jugando a la picaresca»<sup>57</sup>.

El narrador de *Rinconete y Cortadillo* y los del *Guzmán de Alfarache* o el *Buscón* de Quevedo divergen en su actitud respecto a la realidad: «Cervantes la contempla desde la altura de su idealismo heroico, dominándola; en cambio, los autores picarescos no la iluminan con ningún heroísmo: la atalayan desde su irritado dolor»<sup>58</sup>. La crítica coincide en que la alegría sobrevuela toda la novelita del alcalaíno, pues «a la vida pasada del pícaro, pasado que es enseñanza y amonestación, Rincón y Cortado oponen alegremente las suyas por vivir»<sup>59</sup>. El primero en subrayarlo fue Menéndez Pelayo: «Corre por las páginas de *Rinconete* una intensa alegría, un regocijo luminoso, una especie de indulgencia estética que depura todo lo que hay de feo y de criminal en el modelo y, sin mengua de la moral, lo convierte en espectáculo divertido y chistoso»<sup>60</sup>.

Este mismo júbilo inundará el episodio de Miguel Picazo. Llama la atención la parte del introito que se refiere a la transformación operada por el realizador, quien aborda el texto «subrayando el aspecto colectivo del mismo, que conviene perfectamente a las fórmulas escénicas de la comedia musical»<sup>61</sup>. Sin embargo, dicha colectividad no fue

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 103.

<sup>56</sup> Ruth EL SAFFAR, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Londres-Baltimore, The John Hopkins University Press, 1974, pp. 33-34.

<sup>57</sup> Juan Miguel LÓPEZ MERINO, «Rinconete y Cortadillo: un rito iniciático frustrado», en *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Christoph Strosetzki, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 486.

<sup>58</sup> Joaquín CASALDUERO, *op.cit.*, p. 118.

<sup>59</sup> Joaquín CASALDUERO, *op. cit.*, p. 105.

<sup>60</sup> *Apud* Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *art. cit.*, p. 189. Lo secundó González de Amezúa: «[Cervantes consigue que] se inunde el ámbito todo del Patio de Monipodio de la más regocijada y cautivadora alegría» (véase Agustín GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *op. cit.*, p. 109). La clave se cifraría, según este crítico, en que, «a pesar del porte y la faz de Monipodio, a pesar de los bravos, tenemos la sensación de hallarnos en un mundo infantil, en un juego en que la puerilidad de los jugadores les impide ver el engaño» (véase Agustín González de Amezúa, *op. cit.*, p. 114). Clamurro añadió que dicha simpatía se debe a que «the novella has not shown us a level of extreme violence (out and out murder)» (véase William H. CLAMURRO, *op. cit.*, p. 95).

<sup>61</sup> 01:00.



improvisada, pues ya figuraba en Cervantes: hablamos de unos protagonistas que van difuminándose conforme avanza la acción y que se convierten en espectadores desde que ponen el pie en el patio de Monipodio. En una versión audiovisual, nuestro testigo es la cámara, por lo que nos costará hallar a Pedro Rincón y Diego Cortado entre la multitud luego de ser rebautizados como Rinconete y Cortadillo.

Mayores interrogantes suscita la referencia a la comedia musical: desde luego la transposición de Picazo no merece tal etiqueta. Al final, los rufianes cantan y bailan en el patio de su líder, pero la vecindad con dicho género no pasa de ahí. Y aunque la banda sonora de Pérez Olea acompañe todo el metraje, no presenta carácter intradiegetico hasta el desenlace.

Resulta igual de sugestivo el paralelismo entre Velázquez y Cervantes. Quizá los guionistas consultaron algunos de los artículos —previos a la producción de *Hora 11*— que abordaban las convergencias entre los dos genios barrocos; verbigracia los de Hatzfeld y Herrero García<sup>62</sup>. Zanetta señala que ambos artistas «se plantean el conflicto entre el ser y el parecer. Sus obras no son revolucionarias bajo ese aspecto técnico, sino que encarnan las tendencias filosóficas más innovadoras de su siglo»<sup>63</sup>. Entre sus similitudes se cuentan la perspectiva múltiple, la fusión de lo objetivo con lo subjetivo y de lo real con lo ficticio, la preocupación por la verosimilitud y los relatos interpolados dentro de una trama central —como sucede en el *Quijote* y en *Las Meninas*—<sup>64</sup>. Sin duda, la metáfora plástica también abona el imaginario de la audiencia al inicio de un programa dramático como el que nos ocupa, ya que la logística que rodeaba a este formato televisivo (grabaciones en estudio, bajo presupuesto) no favorecía el realismo de las escenas ni los alardes visuales.

<sup>62</sup> Helmut HATZFELD, «Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, III, pp. 265-297; Miguel HERRERO GARCÍA, «Confrontación entre Cervantes y Velázquez», en *Varia Velazqueña*, ed. Antonio Gallego, Madrid, Ministerio de Educación-Dirección General de Bellas Artes, 1960, I, pp. 613-617.

<sup>63</sup> María Alejandra ZANETTA, «Las meninas y El Quijote o los planos de la representación», *Anales cervantinos*, 29, 1991, p. 181. Véase asimismo Carlos BRITO DÍAZ, «“Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19:7, 1997, pp. 145-164.

<sup>64</sup> No deja de resultar curioso que Boyd comparara *Rinconete* y *Cortadillo* con *El aguador de Sevilla*, el cuadro citado por Picazo y López Yubero dentro de su adaptación. De hecho, *El aguador de Sevilla* domina la portada de *A Companion to Cervantes's «Novelas ejemplares»* (Londres, Tamesis, 2005), editado por el mismo Boyd (véase Stephen BOYD, «Un espacio ejemplar cervantino: el patio de Monipodio en *Rinconete* y *Cortadillo*», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, I, pp. 361-362).



## IV. LA «NOVELA» DE RINCÓN Y CORTADO

La tercera de las *Ejemplares* de Cervantes empieza así:

En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano, se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete; ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados [...]. A la espalda y ceñida por los pechos, traía el uno una camisa de color de camuza, encerrada y recogida toda en una manga; el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bulto, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto, que todo parecía hilachas. Venían en él envueltos y guardados unos naipes de figura ovada, porque de ejercitarlos se les habían gastado las puntas, y porque durasen más se las cercenaron y los dejaron de aquel talle. Estaban los dos quemados del sol, las uñas caireladas y las manos no muy limpias; el uno tenía una media espada, y el otro un cuchillo de cachas amarillas, que los suelen llamar vaqueros<sup>65</sup>.

Parte de la crítica ha puesto el acento sobre la superficialidad de la información facilitada por este narrador, un focalizador heterodiegético —aunque no omnisciente— que «relata los hechos que se desarrollan ante sus propios ojos»<sup>66</sup>. De ahí que a la versión de *Hora II* le bastara con plasmar las descripciones enunciadas por Cervantes. Por tanto, el trabajo del narrador hasta entonces equivale al de la cámara, dado que su función es tan solo mostrativa<sup>67</sup>.

No obstante, Miguel Picazo introduce una innovación metanarrativa: la primera imagen después de los créditos es la de Cortado (Jesús Fernández) escribiendo «Venta

<sup>65</sup> Miguel de CERVANTES, *Rinconete y Cortadillo*, eds. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza, 1996, pp. 19-20.

<sup>66</sup> Bernard P. E. BENTLEY, *art. cit.*, p. 55.

<sup>67</sup> «The narrator is a presence in the tale, a not entirely transparent mediator between us and the events that are told» (véase Alan K. G. PATERSON, «Language as Object of Representation in *Rinconete y Cortadillo*», *A Companion to Cervantes' «Novelas ejemplares»*, ed. Stephen Boyd, Londres, Tamesis, 2005, p. 104); «The content and movement of the story are determined by character's words and encounters. Once we are aware that the narrator's particular competency lies in language, we are also made aware that in this respect he enjoys no monopoly» (véase Ruth EL SAFFAR, *op. cit.*, p. 107).



del Molinillo» sobre una pared. Enseguida, el objetivo asciende hasta la planta superior de la venta —apenas una fachada—, donde Rincón (José S. Isbert) le da indicaciones a la posadera:

RINCÓN. ¡Aquí! En este tabuco se estará sentadita la ventera.

CORTADO. Sí, pero no.

RINCÓN. Bailas contradictorio. No te entiendo.

CORTADO. Sí a la ventana, que es la verídica. No al fisgoneo todavía. Y no llega hasta que tú me dices «Tomé de mis alhajas las que pude y aprecié ser mis padres y mis madres estos naipes, tan lustrosos, limpicos de polvo y paja, más no de grasa y malicia».

RINCÓN. ¡Ya caí, Cortado!

CORTADO. ¡Pues obra en consecuencia, compañero!

RINCÓN. (*A la ventera*) Repantígate en el trono, reina de las Españas. Y aguarda que yo te haga así (*Chasquea los dedos*)<sup>68</sup>.

La cámara se va acercando hasta capturar un plano corto de la ventera, que mira directamente al objetivo y entona el zéjel *Las morillas de Jaén* —un posible homenaje de Picazo a su patria chica—. Después, Rincón, al bajar las escaleras, recita de memoria: «Un día de los calurosos del verano se encontraron dos muchachos...»<sup>69</sup>. Entonces, se topa con Cortado y mantienen el primer diálogo de la novela.

Dicho arranque resulta del todo desconcertante. Se diría que los pícaros «dirigen» a la obediente ventera y hasta guionizan su plática. El espectador se preguntará entonces el porqué de este teatrillo y, dado el carácter de los protagonistas, deducirá que planean una emboscada. Sin embargo, esta hipótesis queda descartada porque dicha «tramoya» se levantará sin ningún testigo o víctima a quien engañar. Rincón y Cortado se presentan, confiesan sus orígenes y rememoran sus idas y venidas, sin grandes diferencias respecto a los de Cervantes:

CORTADO. Mi tierra, señor caballero, no es mía, pues no tengo en ella más que un padre que no me tiene por hijo y una madrastra que me trata como hijastro. ¡Pero yo salto como un gamo, corro como una liebre y corto de tijeras muy delicadamente!

<sup>68</sup> 03:45-04:16.

<sup>69</sup> 04:30.





RINCÓN. ¿Y no tienes otras gracias secretas o no las quieres manifestar? (*Cortado lo mira confuso. Rincón le dice algo al oído*)

CORTADO. (*Riendo*) ¡Sí que las tengo, pero no son para el público!

RINCÓN. Yo, señor hidalgo, nací en la Fuenfría.

CORTADO. ¿Lugar conocido?

RINCÓN. Y famoso por los caballeros que por él transitan. Mi nombre es Pedro Rincón. Mi padre fue ministro de la Santa Cruzada, bulderos los llaman en la lengua llana. Él vendía bulas, salvaba las almas. Un día con otro, yo le acompañaba. Y aprendí el modo de no dar ventajas en echar las bulas al que más echara. Pero un día, me aficioné más al dinero de las bulas que a las mismas bulas, le abracé con un talego y dí con él y conmigo en Madrid<sup>70</sup>. En pocos días saqué las entrañas al talego, y muy presto lo dejé más doblado que pañizuelo.

CORTADO. ¡Madrid, rico vergel! ¡Madrid, castillo famoso!<sup>71</sup>

RINCÓN. Me descubrieron; aunque viendo mi corta edad, se contentaron con arrimarme a la aldabilla y darme unos palos de mosqueo: «¡Y que el señor Pedro Rincón salga desterrado por cuatro años de la corte!». (*Mirando a la ventana*) ¡Eh, tú, ventera, cotilla, es tu turno! ¡Comienza el husmeo! (*Se repite el mismo plano que al inicio y la ventera canta el zéjel. Luego la cámara vuelve a los jóvenes*).

RINCÓN. Tomé de mis alhajas las que pude y aprecié ser mis padres y mis madres estos naipes, tan lustrosos, limpicos de polvo y paja, mas no de grasa, y malicia. Por mesones y ventas he jugado a la veintiuna, y ya ves cómo están, qué astrosos, pero usan de una virtud con quien los entiende, que no alzaré que no quede un as debajo. Que con esta ventaja, a la veintiuna envidada, el dinero se queda en casa.

CORTADO. Gracias, vuesa merced, por la merced de contarme su vida. Ahora me toca a mí: nací en un pueblo a medias de Salamanca y Medina. Mi padre oficiaba sastre, yo tomaba medidas, hasta que aprendí el oficio de cortar bolsas por mi cuenta. Por mi cuenta y beneficio. Mi madrastra me pegaba, se me hizo la vida estrecha. Me fui. Vine a Toledo, ejercité mi oficio, ¡he hecho maravillas! Ah, me llamo Diego Cortado. Y en cuatro meses no fui cogido entre puertas, ni sobresaltado, ni corrido de corchetes, ni soplado de ningún cañuto. Pero un espía doble habló de mi habilidad. El corregidor

---

<sup>70</sup> Es probable que este buldero se inspirara en el amo del mismo oficio que tuvo Lázaro de Tormes: «En el quinto por mi ventura di, que fue un buldero, el más desenvuelto y desvergonzado y el mayor echador dellas que jamás yo vi ni ver espero ni pienso que nadie vio. Porque tenía y buscaba modos y maneras y muy sotiles invenciones» (ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 119).

<sup>71</sup> He aquí un par guiños poéticos de agudo anacronismo: «Madrid, castillo famoso» es el primer verso de las quintillas *Fiesta de toros en Madrid* (1821) de Nicolás Fernández de Moratín: «Madrid, castillo famoso / que al rey moro alivia el miedo, / arde en fiestas en su coso, / por ser el natal dichoso / de Alimenón de Toledo» (vv. 1-5). En cuanto al «rico vergel», puede que López Yubero y Picazo se inspiraran en el *Tenorio* de Zorrilla (acto I, esc. XII, vv. 481-482: «Nápoles, rico vergel / de amor, de placer emporio»).



quería verme, pero yo, humilde, procuré no toparme con personas tan graves. Y ya estoy aquí.

RINCÓN. Total, que no tenemos ni blanca ni zapatos. ¿Amistad perpetua?

CORTADO. ¡Amistad perpetua! (*Se abrazan*)<sup>72</sup>.

Este diálogo nos brinda información clave sobre ellos: descubrimos su naturaleza y actividades, de dudosa legalidad. A su vez, se apelan en términos respetuosos e incluso rimbombantes, hasta que, publicadas sus condiciones, proceden con naturalidad y se juran eterna amistad. Solo una frase no aparece en el diálogo escrito por Cervantes: la relativa a los «astrosos naipes» de Rincón; esto es, la misma sobre la que Cortado le llamara la atención al inicio del capítulo. Dicho fragmento, en cambio, formaba parte del discurso del narrador de la novela después del abrazo conciliador entre ambos sujetos:

Y, levantándose, Diego Cortado abrazó a Rincón y Rincón a él tierna y estrechamente, 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<sup>73</sup>.

Nótese que la única frase del diálogo televisivo que pertenece al narrador literario («estos naipes, tan lustrosos, limpicos de polvo y paja, más no de grasa y malicia») coincide con la que Pedro Rincón subrayó al comienzo del medietraje. No lo juzgo casual: con ella Picazo y López Yubero nos dan pistas para descifrar las claves de su transposición.

Me explicaré: la charla se desarrolla tal y como los personajes habían calculado, pero, como decía, su planificación no obedece a ninguna trampa, pues su única víctima en la venta será un arriero que no aparece hasta que pasan unas horas dentro del tiempo interno del capítulo de *Hora 11*. Luego cabe pensar que el espectáculo ficticio orquestado por los pícaros estaba destinado a la audiencia de TVE. Los personajes de este dramático se convierten así en escenógrafos y hasta en narradores, de ahí que los guionistas hicieran hincapié sobre la única frase del narrador cervantino —junto con la primera de Rincón

<sup>72</sup> 04:40-08:00.

<sup>73</sup> Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, p. 26.



(«un día de los calurosos del verano se hallaron dos muchachos») — que incorporan a su discurso<sup>74</sup>.

Y el juego narratológico no acaba aquí. Tras la presentación de los muchachos, el foco se concentra en la ventera, que anuncia: «comenzada la amistad con tan santas y loables ceremonias, luego pusieron los dos a jugar a la veintiuna». Su didascalía no deja lugar a dudas: también la ventera se ha convertido en narradora<sup>75</sup>. Pero no será la única: los comentarios del narrador de Cervantes van saltando de uno a otro; también Cortado ayudará a contar su historia, e incluso contribuirán a ella los caminantes que los conducen hasta Sevilla, resaltando el espíritu colectivo anunciado en el proemio e intercalando la narración explícita con el desarrollo directo de la acción.

Un ejemplo: la ventera observa a los huéspedes y señala que, mientras jugaban a la veintiuna, salió «un arriero a refrescarse al patio»<sup>76</sup>. Beberá agua de un botijo antes de acercarse a los protagonistas y preguntarles: «¿Se admite un tercio?»<sup>77</sup>. Ellos asienten y el cineasta vuelve a concentrarse en la mujer: «Acogieronle con ganas y antes de media hora le habían robado doce reales y veintidós maravedís, que fue darle doce lanzadas y veintidós mil pesadumbres»<sup>78</sup>. Acto seguido, Rincón rompe la cuarta pared televisiva al exclamar: «¡Este se creía que, por ser muchachos, no nos defendíamos! ¡Quiso quitarnos el dinero!»<sup>79</sup>. Por eso se abalanza sobre el arriero con ayuda de Cortado.

Dicho guiño a la audiencia pone en boca del pícaro el siguiente lance del narrador cervantino:

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. Y,

<sup>74</sup> No descarto que se trate de un caso encubierto de *poioumenon*, según lo define Abuín González: «forma equivalente a una especie de “work-in-progress” caracterizado por la aparición de un dramaturgo-cineasta comprometido en un proceso de “escritura” teatral, por la presentación de un proceso creativo *in fieri*; por una estructura narrativa en cuadros [...] y por la explicitación de los mecanismos y las convenciones. Se trataría asimismo de relatos especulares, que ponen en marcha una *mise en abyme* de la enunciación» (véase Anxo ABUÍN GONZÁLEZ, *El teatro en el cine*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 23).

<sup>75</sup> Según Roca Mussons, también en la novela la ventera forma parte de una peculiar estrategia: «se trata de un personaje que el narrador no hace visible hasta la última escena [en la venta] [...], [velándola] durante todo el tiempo necesario para las finalidades de su sistema enunciativo: ha jugado con ella como as oclutado que permite sorprender y cerrar la partida» (véase María A. ROCA MUSSONS, *art. cit.*, p. 1341).

<sup>76</sup> 08:21.

<sup>77</sup> 08:30.

<sup>78</sup> 08:33.

<sup>79</sup> 08:46.



creyendo el arriero que por ser muchachos no se lo defenderían, quiso quitalles el dinero; mas ellos, poniendo el uno mano a su media espada y el otro al de las cachas amarillas, le dieron tanto que hacer, que, a no salir sus compañeros, sin duda lo pasara mal<sup>80</sup>.

Eso sí, los hechos aparecen condensados. Picazo omitió los diálogos y pormenores de esta primera picardía, acogiénose a lo que Chatman denominara «resumen temporal». Esta técnica, habitual en la novela, se contrapone a los usos de la narrativa fílmica, ya que

la norma temporal mimética, la norma que funciona normalmente en el cine y el teatro, es «escénica»; el discurso y el tiempo de la historia son cotemporales. La narrativa absolutamente «no narrada» presenta el tiempo de esta manera<sup>81</sup>.

Ante semejante tesitura, el adaptador suele debatirse entre dos apuestas: incluir la voz del narrador en *off*, con vistas a leerle al público el resumen del texto base, o bien ampliar lo abreviado en el relato, lo cual obligará a escribir nuevos diálogos. Este procedimiento fue bautizado por Sánchez Noriega como «visualización», o sea, las «acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película»<sup>82</sup>. La propuesta de Picazo y López Yubero vale la pena justo por desviarse de este par de soluciones. Al trasladar las palabras del narrador a los personajes, fusionaron la dinámica novelística con la teatral y, al unísono, con la cinematográfica. No en vano, puede que este giro hundiera sus raíces en la propia historia de Cervantes, empezando por el extraño narrador. Acerca de su «invisibilidad» en *Rinconete y Cortadillo*, El Saffar adujo que

the narrator who introduces the work retires to the background, allowing Rincón to represent him in inviting Cortado to emerge from his solitude; Rincón and Cortado subsequently shed their separate identities and fuse into a single character who represents a thief<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, p. 26.

<sup>81</sup> Seymour CHATMAN, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Barcelona, RBA, 2013, p. 304.

<sup>82</sup> José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 140.

<sup>83</sup> Ruth EL SAFFAR, *op. cit.*, pp. 38-39.



Y Bentley daría un nuevo impulso a esta conjetura:

[el narrador,] al mismo tiempo que establece la incertidumbre de su perspectiva en tercera persona, también empieza a privilegiar a los lectores con los pensamientos de los compañeros, lo que nos lleva a concluir que existiría un descuido o una falta de consecuencia lógica por parte del autor<sup>84</sup>.

Por consiguiente, «quizá el narrador pudiera ser el mismo Rincón, que se esconde debajo de la apariencia del narrador desconocido»<sup>85</sup>. Un corolario de veras sugestivo, a tenor del papel de *voyeurs* que asumirán los dos protagonistas en la segunda parte de la novela. En este punto, su papel equivale al de un narrador a ojos del público. Rincón y Cortado son nuestra llave a un mundo que nos estaba vedado: la cofradía de pícaros<sup>86</sup>. Igual que el narrador, se difuminan conforme avanza la acción y sus figuras se vuelven casi extradiegéticas:

lo que confiere unidad y sentido a la reunión monipodesca, en ausencia de una intriga, es la presencia en ella de dos observadores venidos de fuera, los cuales van a juzgar al final muy agudamente cuanto allí ha tenido lugar. La participación de Rincón y Cortado [...] decrece a medida que progresa la acción, subrayándose de este momento su condición de espectadores<sup>87</sup>.

Calzón García sospechaba de este narrador, pues «[Cervantes lleva] el rechazo de la cerrada unidad narrativa por los caminos de la heterodoxia»<sup>88</sup>. La tercera persona cede la palabra a sus personajes para contarnos sus vidas en un guiño «al verdadero valor semiológico de la autodiégesis en el género picaresco»<sup>89</sup>. Y las diferencias entre las dos partes de la novela ayudan a constatar que *Rinconete y Cortadillo* ofrece una «reflexión

<sup>84</sup> Bernard P. E. BENTLEY, *art. cit.*, p. 58.

<sup>85</sup> Bernard P. E. BENTLEY, *art. cit.*, p. 62.

<sup>86</sup> La intención de Cervantes al enmarcar el relato es «la de verosimilizar el prodigio, como suele hacer en todas sus *Novelas ejemplares*. [...] Por un lado, el novelista debía abrir la puerta de un mundo herméticamente cerrado, necesariamente secreto, cuya mera existencia dependía de su ocultación ante los demás. A tal fin, solo dos picarillos, tan ladrones como los miembros de la cofradía, podían hacerlo de manera verosímil» (véase Antonio REY HAZAS y Florencio SEVILLA ARROYO, *art. cit.*, p. 35).

<sup>87</sup> Julio RODRÍGUEZ-LUIS, *op. cit.*, p. 189.

<sup>88</sup> José Antonio CALZÓN GARCÍA, «El *Lazarillo* a ojos de Cervantes. Deudas enunciativas y reformulaciones del molde picaresco en *Rinconete y Cortadillo*», *Lemir*, 20, 2016, p. 479.

<sup>89</sup> José Antonio CALZÓN GARCÍA, *art. cit.*, p. 479.





metaliteraria e intertextual entre la narración y el teatro»<sup>90</sup>. En consecuencia, dicha tesis le viene como anillo al dedo al episodio de *Hora 11*, también a caballo entre la narración (fílmica) y el teatro (televisado). En ambas se da

una nueva forma de narrar, donde distintas instancias enunciativas —con sus correspondientes destinatarios— juegan a construir un relato superponiendo distintos mecanismos de la historia y dejando así en manos del lector la refundición final y, con ella, el sentido último de la obra<sup>91</sup>.

Y, de personaje en personaje, Miguel Picazo nos lleva hasta la opulenta Sevilla, con todas las dificultades inherentes a la recreación de la algarabía andaluza en un estudio de grabación.

#### V. EL LIMBO SEVILLANO

Rincón y Cortado abandonan la posada y se dirigen a Sevilla. Un grupo de caminantes les ofrecen transporte. Este viaje se rueda mediante primeros planos y planos medios cortos. Los rostros de los actores, dirigiéndose a cámara, ocupan ahora todo el encuadre, mientras que simulan el trote de un caballo que nunca llegamos a ver en pantalla. A través del movimiento y del sonido, se sugiere una realidad que no tenía cabida en un plató. De hecho, los planos cercanos son una constante de esta producción<sup>92</sup>. Se diría que Picazo siente pudor ante el vacío y la estrechez del espacio físico que se le concedió, evitando mostrarlo siempre que le fue posible. El resultado no carece de elegancia y cobra sentido en una escena en la que los personajes relatan los hechos en lugar de representarlos. Según Pérez Gómez:

*Rinconete y Cortadillo* apasiona por la excelente dirección de Picazo, basada fundamentalmente en el plano-secuencia (lo que es novedad en TVE). [...] [Los planos] no están pensados como una «puesta en escena» en profundidad hacia el eje de la cámara, sino como forma de escrutar los rostros en primer plano, de enlazar

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 481.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 491.

<sup>92</sup> Así lo recuerda también José S. Isbert: «Una de las especificidades de su forma de grabar eran ciertos planos cortos. Grabábamos a centímetros unos de otros».



situaciones, de fluidificar la narración. Porque otra de las características de Picazo es haber conseguido llenar la pequeña pantalla de imágenes, [...] siempre ricas de motivos visuales (el rostro es, sin duda, el principal). La realización abunda en primeros planos, pero montados no analíticamente (por corte), sino por el movimiento de cámara que acompaña a los personajes, a su vez en movimiento. Así el interés está más concentrado y capta con más viveza al espectador. El ambiente de fiesta en el cuartel general de Monipodio está resuelto de esta forma. El decorado es fundamentalmente sonoro, porque el material apenas si tiene relevancia<sup>93</sup>.

Poco después, contemplaremos un mural de la ciudad de Sevilla, a imitación del grabado de Merian que abría el capítulo. Frente a él, Rincón señala la parte superior del dibujo con una vara y exclama: «Sevilla limita al norte con... ¡Sálveos Dios, la gran Sevilla, mar de todos los placeres!»<sup>94</sup>. Y Cortado prosigue: «Por el sur con... ¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza y que diera un doblón por describilla!». Y de nuevo Rincón: «Los torreones de su Iglesia mayor catedral se maravillan. ¡Por Jesucristo vivo! ¡Cada pieza vale más de un millón!». Estos parlamentos evocan dos poemas: *Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla* (1598), de Cervantes, y los versos con los que Bartolomé Torres Naharro elogia la capital andaluza evocados ya en otros textos áureos de tema hispalense<sup>95</sup>:

Sálveos Dios la gran Sevilla,  
 mar de todos los placeres,  
 refugio de mercaderes,  
 joya del Rey de Castilla,  
 lábreos fama rica silla  
 de marfil.  
 Pues poetas y otros mil,  
 como vuestra fama es tanta  
 dejan a Roma la santa  
 por Sevilla la gentil

<sup>93</sup> Ángel Á. PÉREZ GÓMEZ, *art. cit.*, p. 624.

<sup>94</sup> 10:56.

<sup>95</sup> Francisco Lorenzo DE VERA Y ROSALES, *Discurso histórico del origen, ocultación, hallazgo y culto de la milagrosísima y antiquísima imagen de Nuestra Señora*, Sevilla, s. i., 1688, f. 53.



Esta curiosa forma de presentar su llegada a la capital hispalense responde a la imposibilidad de filmar en ella. Así lo explica Isbert:

Hay que tener en cuenta que los medios de que disponía un realizador para un programa de este tipo entonces eran muy limitados. Él tenía que adaptarse a los tiempos, a los métodos y a los medios. No podía desplazarnos a [Sevilla], como hubiera sido el sueño de todos, en decorados naturales, como se hace ahora. Se hacía todo en estudio y había que hacerlo con cuatro duros.

Constreñido quizá por los usos del teledrama, Miguel Picazo introdujo el diálogo que acabo de glosar; el mismo que los actores recitan como si fueran maestros de escuela delante de una pizarra. Con esta pulla, el director apela no solo a la limitación de medios, sino también al didactismo que dominaba esta clase de programas.

Sin embargo, la falta de recursos se tradujo en una mayor creatividad. La escena que recrea las calles y plazas sevillanas crece gracias al barullo del gentío, siempre de fondo, acompañado en ocasiones por las campanadas de una iglesia. Un puñado de extras deambulan de acá para allá, interrumpiendo los planos cortos de los actores principales, lo cual imprime una sensación de continuo movimiento. Estos recursos consiguen que el espectador se olvide de que la grabación tuvo por sede un estudio de TVE, logrando así un aspecto menos teatral.

A partir de este momento, los personajes dejarán de lado su faceta de narradores y la acción se concentrará en los diálogos. Rincón y Cortado terminan de explicar frente al mural su llegada a Sevilla y en qué se ocuparon durante sus primeros días andaluces. De repente, la iluminación se atenúa y los rodea un grupo de muchachos. Se escuchará entonces el sonido ambiente que «naturaliza» la escena. Rincón observa: «¡Qué multitud de gente!»<sup>96</sup>; al tiempo que examina a los esportilleros, quienes informarán de las muchas ventajas de su oficio y de cómo sacarle provecho, haciendo suyas las palabras del narrador cervantino:

Un muchacho asturiano, que fue a quien le hicieron la pregunta, respondió que el oficio era descansado y de que no se pagaba alcabala, y que algunos días salía con cinco y con seis reales de ganancia, con que comía y bebía y triunfaba como cuerpo

---

<sup>96</sup> 12:03.



de rey, libre de buscar amo a quien dar fianzas y seguro de comer a la hora que quisiese, pues a todas lo hallaba en el más mínimo bodegón de toda la ciudad<sup>97</sup>.

Sus lances como esportilleros se abordan de forma sucinta. En esa Sevilla recreada a través del oído, Rincón atenderá el encargo de un enamorado, antes de reunirse con Cortado, que le muestra la bolsa que le hurtó a un estudiante, que regresará para pedirles ayuda. Como en la novela, el par de tunantes fingen no saber nada y se ríen de él con disimulo. Observa esta jugada un mozo sevillano —Ganchuelo (Andrés S. Isbert)— que, en la lengua de germanía, les pregunta: «Díganme, señores galanes, ¿voacedes son murcios? ¿Entreban?»<sup>98</sup>. Los ladronzuelos le responden que ellos no son «ni de Tebas ni de Murcia». La conversación discurre según el texto de Cervantes, aunque los parlamentos se reducen ostensiblemente:

GANCHUELO. ¡Alto! Digo que si sois ladrones. ¿No entendéis, o queréis cuchara de plata? Lo sois. Y no habéis pagado aduana al señor Monipodio.

RINCÓN. ¡Bah! ¿Págase en esta tierra aduana de ladrones, señor galán?

GANCHUELO. ¡Bah! Sí, señor, que se paga. Y hay que registrarse ante el señor Monipodio, que es nuestro padre, nuestro maestro y amparo.

CORTADO. Pensé que robar era ofició libre.

GANCHUELO. Yo les aconsejo que vengan conmigo a darle obediencia a Monipodio o, si no, no se atrevan a hurtar sin su permiso y su señal, que les costará caro.

RINCÓN. ¿Es vuesa merced, por ventura, ladrón?

GANCHUELO. Sí, para servir a Dios y a las buenas gentes.

CORTADO. Cosa nueva es para mí que haya ladrones para servir a Dios.

GANCHUELO. Señor, yo no me meto en teologías, lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios. Y más con la orden que nos tiene dada Monipodio a todos sus ahijados<sup>99</sup>.

Picazo y López Yubero suprimieron la parte del diálogo consagrada a las bromas léxicas y a las germanías, incomprensibles para una audiencia a la que el castellano del siglo XVII se le antoja de veras críptico<sup>100</sup>. Prevalece, no obstante, la información sobre

---

<sup>97</sup> Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, p. 29.

<sup>98</sup> 15:34.

<sup>99</sup> 15:45-16:41.

<sup>100</sup> Los diálogos de esta novela, así como el uso del lenguaje vulgar, han interesado a los cervantistas. Véanse Ruth EL SAFFAR, *op. cit.*, pp. 36-37; María Lourdes GARCÍA-MACHO, «La “lengua” de las *Novelas Ejemplares: Rinconete y Cortadillo*», *Anuario de estudios filológicos*, 32, 2009, pp. 107-122; Encarnación PODADERA SOLÓRZANO, «El mundo del marginalismo a través de la lengua de germanía en *Rinconete y Cortadillo* (1613) de Miguel de Cervantes», *Lemir: Revista de Literatura Española*



Monipodio y la idiosincrasia del hampa sevillana. Y tampoco cayó en saco roto la ironía que empañaba la devoción de estos «cofrades», uno de los elementos más subversivos del texto.

Como decía, los personajes no volverán a narrar hasta el juicioso epílogo de Pedro Rincón. Aflora, entonces, una paradoja en lo que atañe a la metamorfosis formal de la historia: mientras que la primera parte del relato se acercaba más a las pautas del género de la novela corta, el patio de Monipodio se alza como una suerte de entremés de rufianes. El trasvase fílmico, en cambio, otorga al principio la función narradora a los personajes, con vistas a remedar el modelo literario. Dicha técnica linda, en definitiva, con los apartes dramáticos. Por otro lado, la segunda mitad del capítulo —la situada en el patio sevillano, donde el diálogo adquiere mayor protagonismo— transgrede los moldes del teledrama y toma un cariz más cinematográfico. Lo glosaré en el siguiente epígrafe.

## VI. EL ENTREMÉS ANOVELADO DE MONIPODIO

El mismo Cervantes describe el «templo» de los rufianes con una serie de imágenes que lo cargan de significado:

[Rincón y Cortado] entraron y su guía les mandó esperar en un pequeño patio ladrillado, y de puro limpio y aljimiado parecía que vertía carmín de lo más fino. Al un lado estaba un banco de tres pies y al otro un cántaro desbocado con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro; a otra parte estaba una estera de enea, y en el medio un tiesto, que en Sevilla llaman maceta, de albahaca. [...] Se atrevió Rincón a entrar en una sala baja, de dos pequeñas que en el patio estaban, y vio en ella dos espadas de esgrima y dos broqueles de corcho, pendientes de cuatro clavos, y una arca grande sin tapa ni cosa que la cubriese, y otras tres estereras de enea tendidas por el suelo. En la pared frontera estaba pegada a la pared una imagen de Nuestra Señora, destas de mala estampa, y más abajo pendía una sportilla de palma, y, encajada en la pared, una almofía blanca, por do coligió Rincón que la sportilla servía de cepo para limosna, y la almofía de tener agua bendita, y así era la verdad.

---

*Medieval y del Renacimiento*, 18, 2014, pp. 399-418; y María MÉNDEZ ORENSE, *art. cit.* Es comprensible que la frescura y originalidad de este aspecto del texto no se aprovechara en la adaptación, dado que, si entre los cofrades y los protagonistas se interponía una «valla lingüística» (Joaquín CASALDUERO, *op. cit.*, p. 114; William H. CLAMURRO, *op. cit.*, p. 74), esta se hace infranqueable para la audiencia del siglo XX.





Estando en esto, entraron en la casa dos mozos de hasta veinte años cada uno, vestidos de estudiantes; y de allí a poco, dos de la esportilla y un ciego; y, sin hablar palabra ninguno, se comenzaron a pasear por el patio. No tardó mucho, cuando entraron dos viejos de bayeta, con antojos que los hacían graves y dignos de ser respetados, con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos. Tras ellos entró una vieja halduda, y, sin decir nada, se fue a la sala; y, habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción se puso de rodillas ante la imagen, [...]. Llegaron también de los postreros dos bravos y bizarros mozos, de bigotes largos, sombreros de grande falda, cuellos a la valona, medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más de marca, sendos pistoletos cada uno en lugar de dagas, y sus broqueles pendientes de la pretina<sup>101</sup>.

Zimic señala que estamos ante un «posible conjunto emblemático de la decrepitud política, militar, económica, cuya podredumbre y bancarrota se intentan disfrazar con colores y perfumes encubridores y con [...] siniestros testimonios de glorias nacionales»<sup>102</sup>. También Bentley reparó en que los objetos descritos «sirven de molde para representar y definir al gremio que se introduce»<sup>103</sup>:

El banco, el cántaro y el jarrillo, que se revelan, uno tras otro, rotos e imperfectos por faltar un pie o ser desbocados, reflejan desde una perspectiva neoplatónica una realidad lejos de ser perfecta [...]. Lo que se percibe, aunque con unas diferencias, es lo típico que se esperarían encontrar en la sala grande de un palacio o de la casa de unos nobles: escudos y armas de familia colgados en las paredes. La diferencia reside en que las espadas no son verdaderas armas o herencias de la familia, sino un simulacro y un reflejo burlesco de esta realidad<sup>104</sup>.

A este respecto, Boyd coincidiría en que el patio representa «el estado espiritual de las personas que se congregan en él»<sup>105</sup>, arguyendo que la écfrasis obedece «a unas

<sup>101</sup> Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, pp. 39-41.

<sup>102</sup> Stanislav ZIMIC, *op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>103</sup> Bernard P. E. BENTLEY, «Una lectura emblemática del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster 20-24 de julio de 1999*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 209.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 209-211.

<sup>105</sup> Stephen BOYD, «Un espacio ejemplar cervantino: el patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, I, p. 353.



matemáticas de la ausencia»<sup>106</sup>, pues allí «la sustancia de la humanidad individual ha sido casi totalmente gastada por la costumbre de adoptar una identidad ficticia»<sup>107</sup>. Todo esto dota al patio de un aire fantasmal que encuentra su correlato en la secuencia filmada por Picazo.

Su presentación en el capítulo de *Hora 11* es mucho más sombría que el resto de las secuencias del mediometraje; y dicho cambio, ya desde el principio, viene anunciado por la música —antes festiva, ahora grave—. Como en la novela, un silencio sepulcral se adueña del espacio. La cámara sigue a los distintos personajes: los estudiantes callados, los avispones con sus rosarios, la vieja Pipota, enfrascada en sus rezos. El acceso a esta corte de los milagros se antoja poco menos que un sacrilegio. No en balde, la aparición de signos religiosos dentro de un ambiente tan esotérico hace que la fe de los hampones se tiña con trazas de brujería. De ahí que De Armas considerase la entrada a esta casa una bajada a los infiernos, hasta el punto de identificar la prosopografía de Monipodio con el mismísimo demonio<sup>108</sup>:

Parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso; los ojos, hundidos. Venía en camisa, y por la abertura de delante descubría un bosque: tanto era el vello que tenía en el pecho. Traía cubierta una capa de bayeta casi hasta los pies, en los cuales traía unos zapatos enchancletados, cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo, anchos y largos hasta los tobillos; el sombrero era de los de la hampa, campanudo de copa y tendido de falda; atravesábale un tahalí por espalda y pechos a do colgaba una espada ancha y corta, a modo de las del perrillo; las manos eran cortas, pelosas, y los dedos gordos, y las uñas hembras y remachadas; las piernas no se le parecían, pero los pies eran descomunales de anchos y juanetudos<sup>109</sup>.

La caracterización de Miguel Picazo hizo justicia al retrato cervantino, y, cuando Monipodio baja las escaleras para conocer a Rincón y Cortado, el silencioso patio estalla

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Frederick A. DE ARMAS, «El arte de lo oculto: prácticas mágico-esotéricas en *Rinconete y Cortadillo*», *Anales cervantinos*, 45, 2013, p. 146. Sorprende que a Alicia PARODI (*Las «Ejemplares»: una sola novela*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, p. 98) esta descripción le sugiera precisamente la imagen inversa: «El detallado retrato frontal de Monipodio quiere subrayar especialmente los caracteres viriles de su cuerpo. [...] He tratado de acercar este retrato a otros de Cristo».

<sup>109</sup> Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, p. 41.



en vítores y aplausos<sup>110</sup>. Con falsa humildad, rebaja enseguida el bullicio para examinar a los dos novatos; y a partir de aquí, el misterio de la casa se disipa, dando pábulo a la curiosidad y la algazara.

Gracias al paulatino descenso de las intervenciones del narrador cervantino, a los guionistas les bastó con copiar los diálogos —aun reduciéndolos—. Prescindieron así de los personajes-narradores a los que nos acostumbraron durante la primera mitad del capítulo. Casi perderemos de vista a Rincón y Cortado, que pasan a ejercer su rol de observadores y se confunden con el resto de los cofrades. Tanto es así que, al ingresar en la hermandad, «penetran en el marco de una sociedad, [...] pierden su individualidad y, en la estructura interna de la obra, funcionan exactamente igual el uno que el otro»<sup>111</sup>.

Si algo define a la adaptación de Picazo es la fidelidad con la que sigue el texto base: raramente se omite un párrafo completo y cada personaje y detalle de la historia escrita cuenta con su réplica visual<sup>112</sup>. Por ejemplo, la espléndida comilona con la que los cofrades satisfacen su apetito. En la novela, se lee:

Mandó sacar Monipodio una de las esteras de enea que estaban en el aposento, y tenderla en medio del patio [...]. Se sentaron todos alrededor de la estera, y la Gananciosa tendió la sábana por manteles; y lo primero que sacó de la cesta fue un grande haz de rábanos y hasta dos docenas de naranjas y limones, y luego una cazuela grande llena de tajadas de bacallao frito. Manifestó luego medio queso de Flandes, y una olla de famosas aceitunas, y un plato de camarones, y gran cantidad de cangrejos, con su llamativo de alcaparrones ahogados en pimientos, y tres hogazas blanquísimas de Gandul<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> Reprochable, sin embargo, que tanto Monipodio como sus secuaces, dechados de la facción más zafia del hampa sevillana, luzcan un perfecto acento castellano.

<sup>111</sup> Domingo YNDURÁIN, *art. cit.*, p. 328. Casaldiero reparó en que el apelativo «el Bueno» con el que Monipodio bautiza a Cortadillo se aplica más tarde a Rincón, lo que apunta a un «desdoblamiento retórico de la misma figura, que le permite a veces el diálogo y a veces la clara separación del trenzado del hilo del argumento» (véase Joaquín CASALDUERO, *op. cit.*, p. 108). También Clamurro habla de los dos protagonistas como un redoblamiento del mismo personaje (véase William H. CLAMURRO, *op. cit.*, p. 74). Véase asimismo Gregory WESSON, *art. cit.*, p. 92.

<sup>112</sup> Isbert declara que Picazo lo llevaba todo bien atado antes incluso de que comenzara la grabación, e insistió en que todos los participantes leyeran la novela y conocieran el guion al dedillo.

<sup>113</sup> Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, pp. 50-53.



El ágape se reproduce con escrúpulo, hasta el punto de que los manjares son los mismos que escribió Cervantes, tal como se encargan de anunciar los bribones<sup>114</sup>. Y nótese que se intercala —calcando el de la novela— con las preocupaciones de Pipota, que no tiene el cuerpo para fiestas y debe ir «a cumplir [sus] devociones y poner [sus] candelicas a Nuestra Señora de las Aguas y al Santo Crucifijo de Santo Agustín, que no lo dejaría de hacer si nevase y ventiscase»<sup>115</sup>. Eso sí, aunque rechaza el banquete, le dará un buen sorbo a una bota de vino trasañejo. El contraste entre el hedonismo al que se entregan los personajes y la vehemencia con la que profesan su religión, cuyas pautas violan sin ambages, deviene en una sutilísima crítica aplicable tanto a la sociedad barroca como al tardofranquismo.

De vuelta a la estructura, recordemos que cuando Casaldiero asemejaba el patio de Monipodio con un entremés, apuntó «cuatro partes, perfectamente delimitadas por la presencia del centinela, quien llama a la puerta interrumpiendo la acción tres veces»<sup>116</sup>. Esos cuatro «actos» se identifican con las sucesivas entradas del alguacil, la Cariharta, Repolido y, por último, de un caballero que pide cuentas por una cuchillada que no se asestó al sujeto adecuado. La adaptación de *Hora 11* respeta este diseño, si bien la llegada del tercero de ellos se retrasará hasta el final.

Veamos qué razones se ocultan detrás de este cambio. La trifulca entre Cariharta y Repolido es el más extenso y pintoresco de lo acontecido en la cofradía: la prostituta, llena de moratones, irrumpe en el patio para pedir auxilio. Su amante y proxeneta le había dado una paliza por entregarle menos dinero del que le pidió. Su compañera Gananciosa se afana en tranquilizarla, quitándole hierro al asunto:

En estos tales hombres, y en tales casos, no han cometido la culpa cuando les viene el arrepentimiento; y tú verás, hermana, si no viene a buscarte antes que de aquí nos vamos, y a pedirte perdón de todo lo pasado, rindiéndosete como un cordero<sup>117</sup>.

<sup>114</sup> 26:08-28:17. Acerca de esta escena, Isbert cuenta que «las horas de rodaje era muy muy largas, exhaustivas. Y, lógicamente, como éramos todos muy jóvenes, siempre teníamos hambre. Y había una secuencia o dos en la que ponían en un mantel en el suelo una especie de jarras con pepinillos o algo así [...]. Antes de que empezaran a rodar, mientras hacían las pruebas, los niños nos tirábamos encima de la comida y no quedaba nada. [...] Éramos ladrones, pero de verdad».

<sup>115</sup> Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, p. 50.

<sup>116</sup> Joaquín CASALDUERO, *op. cit.*, p. 100.

<sup>117</sup> Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, p. 56. Esta historia muestra un «amor elemental y primitivo [...]. Se aman con la misma lealtad que todas las parejas amorosas, [...] pero la comicidad de este fragmento surge con toda la barbarie de su fuerza elemental, alcanzando proporciones inusitadas» (véase Joaquín CASALDUERO, *op. cit.*, p. 109). María Luisa Lobato ve aquí «una microhistoria de violencia doméstica» (véase María Luisa LOBATO, «Reflejos del hampa en las *Novelas ejemplares* cervantinas: la violencia



Por fin, Repolido doblará la rodilla y terminan por reconciliarse. Para celebrarlo, Escalanta y Gananciosa hacen música con unos curiosos instrumentos: un par de chapines y una escoba.

Picazo filma este tóxico idilio, valiéndose a su vez de los versos de Cervantes para la ocasión:

La que comenzó primero fue la Escalanta, y con voz sutil y quebradiza cantó lo siguiente:

«Por un sevillano, rufo a lo valón,  
tengo socarrado todo el corazón».

Siguió la Gananciosa cantando:

«Por un morenico de color verde,  
¿cuál es la fogosa que no se pierde?»

Y luego Monipodio, dándose gran prisa al meneo de sus tejoletas, dijo:

«Riñen dos amantes, hácese la paz:  
si el enojo es grande, es el gusto más».

No quiso la Cariharta pasar su gusto en silencio, porque, tomando otro chapín, se metió en danza, y acompañó a las demás diciendo:

«Detente, enojado, no me azotes más;  
que si bien lo miras, a tus carnes das»<sup>118</sup>.

El capítulo de *Hora 11* dilata la fiesta. Todos y cada uno de los ladrones se unen al jolgorio, que se completa con la partitura de Pérez Olea y unos improvisados versos en honor a Monipodio: «Maestro y capitán, es nuestro ganapán». La cámara serpentea de un rostro a otro, rebosante de vida, alegría y comunión con los personajes, a fin de subrayar el clímax de la historia. Añadir después de esta fiesta el estrambote de la fallida puñalada y posterior lectura del «libro de memoria» arruinaría tan magnífico final. Es por eso que Picazo, con buen criterio, decidió omitirlo. Sin embargo, la censura impediría que la cinta acabara del modo que el jiennense la concibió: «Monipodio aclamado por la pléyade de

---

contra la mujer en *Rinconete y Cortadillo*», *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, p. 212), mientras que Zimic la estimó una parodia de las comedias de honor (véase Stanislav ZIMIC, *op. cit.*, p. 126).

<sup>118</sup> En la adaptación, Julia Peña sustituye «si bien lo miras» por «si bien lo piensas». Es probable que esta variante adiafóra se debiera a un error de copia por parte del guionista, o bien a un lapsus de la actriz.



ladrones y facinerosos»<sup>119</sup>. Si observamos la escena con detenimiento, se aprecia un corte abrupto justo cuando Monipodio está a punto de ser llevado en volandas por sus fieles<sup>120</sup>. En su lugar, otro primer plano de Rincón, mirando a la cámara, nos resume sus corolarios:

Tengo buen entendimiento y buen natural. Debe ser porque anduve con mi padre en el ejercicio de las bulas. Por eso me admira la seguridad que tienen y la confianza en irse al cielo con no faltar a sus oraciones. Y me río de la obediencia y respeto que tienen a Monipodio, siendo, como es, un hombre bárbaro, rústico y desalmado.

Isbert cuenta que cuando los actores recibieron el guion, ya había sido castigado por los censores, pero

yo sí oí después que [Miguel Picazo] decía: «¡Este no es el final que yo quería, este es el final que me han impuesto!». Él no tenía más remedio que acomodarse: porque era acomodarse o no hacerlo [...] Ahora, en aquellos tiempos, puedo comprender que dar la imagen de un jefe de un clan de ladrones como si fuera un dios...

Puede que la orden a la que aludía Picazo afectara justo al epílogo de Rinconete, también extraído de la novela:

Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, [...] y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, [...]; y, sobre todo, le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, y de homicidios y de ofensas a Dios. [...] No menos le suspendía la obediencia y respeto que todos tenían a Monipodio, siendo un hombre bárbaro, rústico y desalmado. [...]. Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó

<sup>119</sup> Luis Mariano GONZÁLEZ y Pedro MEDINA, eds., *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, 2017, p. 339, n. 217.

<sup>120</sup> 50:20.





con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura<sup>121</sup>.

Según Zimic, «estas conclusiones de *Rinconete* constituirían también un aspecto importante de la ejemplaridad de *Rinconete y Cortadillo* en cuanto advertencia a los lectores ingenuos respecto al engañoso atractivo de las aventuras de *Guzmán de Alfarache* y a la ambigüedad o nebulosidad moral de su representación novelística»<sup>122</sup>. Y Casaldüero era de la misma opinión («*Rinconete* se ríe del espectáculo que le ofrece la casa de Monipodio, y esa risa es la de Cervantes ante el engaño del mundo, el demonio y la carne»<sup>123</sup>), aun sin reparar en una posible lectura subversiva de la novelita: la cofradía de Monipodio se antoja una corrosiva reflexión de la sociedad legal, de la que es espejo: «the hypocrisy of the above-ground society is mirrored in the underworld»<sup>124</sup>. Cervantes nos presenta así un mundo al revés, cuya moralidad «coincide con la moralidad del mundo oficial», sin disimular ni «un ápice el escandaloso contubernio entre iglesia, nobleza y delincuencia organizada»<sup>125</sup>.

Dicha crítica pervivió en el episodio de *Hora 11*. No sin pagar un precio: Picazo mantuvo el epílogo correctivo, pero elimina un motivo capital del relato de Cervantes: el abandono de su nueva vida por parte del joven pícaro<sup>126</sup>. El *Rinconete* televisivo emite su irónico juicio sobre las prácticas que ha observado, pero no muestra ninguna intención de alejarse del hampa. Quién sabe si esta elipsis fue un pequeño grito de rebeldía del director ante las exigencias de los censores<sup>127</sup>.

Vale concluir que igual que los delincuentes sevillanos hallaron cobijo en el patio de Monipodio, Miguel Picazo haría de la televisión un refugio donde seguir creando. A pesar del trunco final de su mediometrage, recicló la irreverencia propia de la tercera de

<sup>121</sup> Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>122</sup> Stanislav ZIMIC, *op. cit.*, p. 132.

<sup>123</sup> Joaquín CASALDUERO, *op. cit.*, p. 114.

<sup>124</sup> Ruth EL SAFFAR, *op. cit.*, p. 34.

<sup>125</sup> Jesús G. MAESTRO, *Las ascuas del imperio: crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007, pp. 97-98.

<sup>126</sup> Como explica Bentley, también resulta paradójica la actitud del Rincón literario, que «a pesar de condenar [esa vida], elige aprovecharse (por el momento, ¿o de por vida?) de ese mismo ambiente» (véase P. E. BENTLEY, *art. cit.*, 1996, p. 61).

<sup>127</sup> Quizá por ello, cuando su vida no ha empezado, quedaría ya enclaustrada dentro del patio (y de la picaresca), dando lugar a un final más que ortodoxamente picaresco, que es lo contrario de lo que perseguía Cervantes —tómese como ejemplo el polifacético Ginés de Pasamonte, pícaro galeote, gitano y titiritero (Maese Pedro) del *Quijote* (caps. XXV-XXVII)—.



las *Ejemplares* para lanzar una pulla contra la realidad de su tiempo. La fidelidad al texto<sup>128</sup>, en este caso, se tradujo en disidencia de un Régimen que subestimó el potencial sedicioso de un texto clásico por el mero hecho de serlo. De ninguna otra manera hubiera alcanzado a mostrar en TVE a una amable «cofradía» de ladrones y prostitutas que celebraban el deseo y adoraban por igual a «sor Monipodio» —el más bruto y vil de los mortales— y a la Virgen María. La hermandad de delincuentes ofició como la cruz de una sociedad corrupta y confesional, de una España caduca, heredera de la de los Austrias.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, *El teatro en el cine*, Madrid, Cátedra, 2012.
- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- ARANZUBÍA COB, Asier, ZUMALDE ARREGUI, Imanol y ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, «Viaje a Ítaca. El caso de las adaptaciones al cine español de dos “nivolas” de Unamuno», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 19, 2010, pp. 222-228.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, III, pp. 9-37.
- AZCUE CASTILLÓN, Verónica, «Cervantes, Don Quijote y Sancho Panza en el teatro del exilio», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 35:2, 2015, pp. 161-192.
- BAGET HERMS, Josep María, «*Rinconete y Cortadillo*», *Imagen y sonido*, 104, 1972, p. 57.
- BENTLEY, Bernard P. E., «El narrador de *Rinconete y Cortadillo* y su perspectiva movediza», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, coords. Ignacio

---

<sup>128</sup> Me refiero a una fidelidad muy distinta de la que enunciara George Bluestone, primer teórico del «fidelity criticism», para el que toda película destrozaba su texto base de forma inevitable: «In film criticism, it has always been easy to recognize how a poor film ‘destroys’ a superior novel. What has not been sufficiently recognized is that such destruction is inevitable. In the fullest sense of the word, the filmmaker becomes not a translator for an established authors, but a new author in his own right» (véase George BLUESTONE, *Novels into Film*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2003, p. 62). Hablo, pues, de fidelidad al espíritu de la obra original, transformada ahora para encajar en un nuevo contexto de difusión.



- Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Toulouse-Pamplona, Universidad de Navarra-GRISO, 1996, III, pp. 55-65.
- BENTLEY, Bernard P. E., «Una lectura emblemática del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster 20-24 de julio de 1999*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 206-214.
- BLUESTONE, George, *Novels into Film*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2003.
- BOYD, Stephen, «Un espacio ejemplar cervantino: el patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, I, pp. 353-364.
- BOYD, Stephen, ed., *A Companion to Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Londres, Tamesis, 2005.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, *Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «“Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19:7, 1997, pp. 145-164.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio, «El *Lazarillo* a ojos de Cervantes. Deudas enunciativas y reformulaciones del molde picaresco en *Rinconete y Cortadillo*», *Lemir*, 20, 2016, pp. 477-491.
- CANTERO, María Paula, «Entre el papel y la cámara: dos conceptos duales de la novelística unamuniana en la literatura y en el cine», *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 2019, pp. 284-311.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1969.
- CERVANTES, Miguel de, *Rinconete y Cortadillo*, eds. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza, 1996.



- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Barcelona, RBA, 2013.
- CLAMURRO, William H., *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's «Novelas Ejemplares»*, Nueva York, Peter Lang, 1997.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina y SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, «*La Picaresca (1851): Rinconete y Cortadillo en el origen de la zarzuela grande del siglo XIX*», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, Extra 13, 2013, pp. 71-96.
- DE ARMAS, Frederick, «El arte de lo oculto: prácticas mágico-esotéricas en *Rinconete y Cortadillo*», *Anales cervantinos*, 45, 2013, pp. 135-154.
- EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Londres-Baltimore, The John Hopkins University Press, 1974.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Sobre adaptaciones teatrales de novelas cervantinas. Un caso de comedia decimonónica: *Rinconete y Cortadillo* de Vicente Colorado», *Anales cervantinos*, 50, 2018, pp. 195-209.
- ESPAÑA ARJONA, Manuel, *La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva «El Pícaro» (Fernando Fernán-Gómez, 1974)*, La Coruña, Andavira, 2017.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, «Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición», en *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, eds. Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010a, pp. 119-138.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, «*Cuentos y leyendas*», en *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, eds. Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010b, pp. 311-316.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, «*La tía Tula*, de la santidad a la realidad», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 30, 2013, pp. 33-39.
- FONSECA AGUILAR, Victoria, «*La tía Tula* de Miguel Picazo», en *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 9*, ed. Rafael Utrera Macías, Sevilla, Padilla, 1999, pp. 84-101.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19:2, 1999, pp. 113-124.
- GARCÍA-MACHO, María Lourdes, «La “lengua” de las *Novelas Ejemplares: Rinconete y Cortadillo*», *Anuario de estudios filológicos*, 32, 2009, pp. 107-122.



- GÓMEZ CANSECO, Luis, «La Sevilla odiada de Mateo Alemán», *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 41, 2013, pp. 113-123.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1958, II.
- GONZÁLEZ, Luis Mariano y MEDINA, Pedro, eds., *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, 2017.
- GUTIÉRREZ HERMOSA, Luisa María, «La constitución de un “arte nuevo de hacer novelas”: apuntes a una teoría de la novela corta», *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, 1, 1997, pp. 157-177.
- HATZFELD, Helmut, «Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, III, pp. 265-297.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Confrontación entre Cervantes y Velázquez», en *Varia Velazqueña*, ed. Antonio Gallego, Madrid, Ministerio de Educación-Dirección General de Bellas Artes, 1960, I, pp. 613-617.
- IZNAOLA, Enrique, ed., *Miguel Picazo, un cineasta jiennense*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2004.
- IZNAOLA, Enrique, ed., *La tía Tula*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2005.
- IZNAOLA, Enrique, ed., *Los hijos de Alvargonzález*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén 2013.
- IZNAOLA, Enrique, ed., *Jimena*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2014.
- IZNAOLA, Enrique, ed., *Extramuros*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2015.
- IZNAOLA, Enrique, *Miguel Picazo, un cineasta extramuros* [película documental], MLK Producciones, 2016.
- JÓDAR MENA, Manuel, ed., *Miguel Picazo, cineasta*, Jaén, Universidad de Jaén, 2015.
- LARUBIA-PRADO, Francisco, «La tía Tula de Unamuno y de Picazo: de la maternidad indeseable al deseo reprimido», *Studi Ispanici*, 6, 2003, pp. 147-160.
- LOBATO, María Luisa, «Reflejos del hampa en las *Novelas ejemplares* cervantinas: la violencia contra la mujer en *Rinconete* y *Cortadillo*», *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 203-213.



- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel, «Rinconete y Cortadillo: un rito iniciático frustrado», en *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Christoph Strosetzki, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 485-494.
- MAESTRO, Jesús G., *Las ascuas del imperio: crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- MARTÍN PATINO, Basilio, «Dos experiencias cervantinas», en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*, eds. Luis Mariano González y Pedro Medina, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, 2017, pp. 323-332.
- MATA INDURÁIN, Carlos y MISHRA, Sabyasachi, «Rinconete y Cortadillo (1916), adaptación escénica de los hermanos Álvarez Quintero», en *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, coord. Carlos Mata Induráin, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, pp. 87-107.
- MÉNDEZ ORENSE, María, «Modos de reproducción del diálogo y mecanismos de cohesión dialogal en algunas *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes», *Res Diachronicae*, 14:1, 2016, pp. 27-47.
- MOLHO, Maurice, *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid, Anaya, 1972.
- MOLINA, Josefina, «Cambiar la realidad», en *Miguel Picazo, un cineasta jiennense*, ed. Enrique Iznola, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2004, pp. 189-190.
- MORÍNIGO, Marcos A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5, 1957, pp. 41-61.
- ORDUNA, Lilia E. F. de, «Rinconete y Cortadillo y las estrategias narrativas en Cervantes», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, II, pp. 483-490.
- PALACIO, Manuel, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- PARODI, Alicia, *Las «Ejemplares»: una sola novela*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- PATERSON, Alan K. G., «Language as Object of Representation in *Rinconete y Cortadillo*», *A Companion to Cervantes' «Novelas ejemplares»*, ed. Stephen Boyd, Londres, Tamesis, 2005, pp. 104-115.
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel Á., «Rinconete y Cortadillo», *Reseña*, 50, 1971, pp. 623-624.
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952.





- PODADERA SOLÓRZANO, Encarnación, «El mundo del marginalismo a través de la lengua de germanía en *Rinconete y Cortadillo* (1613) de Miguel de Cervantes», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 18, 2014, pp. 399-418.
- RAMÍREZ, F., «*Rinconete y Cortadillo* llegan al Rojas para rendir tributo a Cervantes», *ABC* [en línea], 26/10/2016.
- REY HAZAS, Antonio y SEVILLA ARROYO, Florencio, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, eds. Antonio Rey Hazas y Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza, 1996, pp. 1-58.
- ROCA MUSSONS, María A., «Minimalia: un personaje escondido en *Rinconete y Cortadillo*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, II, pp. 1339-1348.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, «Discurso preliminar», en Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, Real Academia Española, 1905, pp. 9-243.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, José Porrúa, 1984, pp. 182-189.
- SALCEDO LARIOS, Hugo y SOTO FERREL, Víctor, «De la novela al teatro: de *Rinconete y Cortadillo* a *Juanete y Picadillo*», *Actas del II Congreso Ibero-asiático de hispanistas (Kioto, 2013)*, eds. Shoji Bando y Mariela Insúa, BIADIG: Biblioteca áurea digital, 2014, pp. 453-466.
- SALCEDO LARIOS, Hugo, «*Rinconete y Cortadillo*: apunte para una recreación dramática», en *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de Octubre de 2000*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, II, pp. 847-850.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- VARELA, José Luis, «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*», *Atlántida*, 6, 1968, pp. 434-449.



VERA Y ROSALES, Francisco Lorenzo de, *Discurso histórico del origen, ocultación, hallazgo y culto de la milagrosísima y antiquísima imagen de Nuestra Señora*, Sevilla, s. i., 1688.

WESSON, Gregory, «Teatralidad y función del narrador en la novela de *Rinconete y Cortadillo*», *Cuaderno gris*, 7:8, 1990, pp. 89-96.

YNDURÁIN, Domingo, «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46, 1966, pp. 321-334.

ZANETTA, María Alejandra, «*Las meninas* y *El Quijote* o los planos de la representación», *Anales cervantinos*, 29, 1991, pp. 179-190.

ZIMIC, Stanislav, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996.



<https://doi.org/10.14643/111A>

RECIBIDO: MARZO 2021  
APROBADO: MAYO 2021

