

**¿Una transposición encubierta o la funcionalidad urgente de un texto cervantino?  
Los elementos encubiertos de *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes  
en la serie televisiva *Las pícaras***

Manuel España Arjona  
(Bergische Universität Wuppertal)

## 1. Introducción

¿Una transposición encubierta o la funcionalidad urgente de un texto cervantino? Los elementos encubiertos de *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes en la serie televisiva *Las pícaras*.

El protagonismo de la mujer en la ficción televisiva española fue tardío. Hubo que esperar a la temporada televisiva de 1976-1977 para que se impulsase su visibilidad en la pequeña pantalla, gracias, a entre otros, a Rafael Ansón –director por aquel entonces de RTVE–. Las causas fueron varias:

[sirva] como primer argumento el que las Naciones Unidas declaran 1975 como Año Internacional de la Mujer; y como explicación más concreta, la necesidad que tienen las clases políticas dirigentes de dar razón, en un cambio de régimen, a una situación en la que la mujer está infrarrepresentada en todos los niveles de la vida social, laboral, económica... Y todo ello sin omitir que en los años setenta se produce en el contexto internacional un sólido movimiento feminista que pone en entredicho el desarrollo ancestral de las relaciones hombre-mujer. (Palacio, 168)

En este contexto aparecen seriales televisivos como *La señora García se confiesa* (1976), *Mujeres insólitas* (1977), *Las viudas* (1977), *Los mitos* (1979), *La plaza del diamante* (1982), *Fragmentos de interior* (1984), *Proceso a Mariana Pineda* (1984) o *Teresa de Jesús* (1984)<sup>1</sup>; pero, además, en un mundo dominado tradicionalmente por hombres, se abren las puertas de RTVE a realizadoras como Pilar Miró y Josefina Molina, a guionistas como Ana Diosdado y Lola Salvador, a periodistas como Carmen Sarmiento y Elena Martí, o a actrices que se curtirán en los platós como Tina Sainz.

*Las pícaras* (1983), un conjunto de seis medimetrajes protagonizados por féminas, debe bastante a esta apertura. Asimismo, el proyecto fue posible gracias a las iniciativas que se impulsaron desde el gobierno de la UCD en 1979. Con la intención

---

<sup>1</sup> Ya en el tardofranquismo comenzó a gestarse esta apertura hacia lo femenino. “Si nos fijamos en las formas de representación social”, los guiones de Jaime de Armiñán o Agustín Isern, por ejemplo, muestran “con frecuencia unas mujeres que se nos aparecen como valiosas, responsables e, incluso, sin relaciones estables de pareja”. Pero no será hasta la Transición cuando realmente se incorporen novedades en este sentido: agrupando, “en una estrategia institucional que resulta inédita hasta hoy día”, “diversos proyectos que habían comenzado a gestarse meses o años antes”, y programando “una detrás de otra hasta tres series de mujeres. En otras palabras, todas las noches de los martes, desde noviembre de 1976 a junio de 1977, los televidentes se encontraban en sus hogares con productos en los que se utilizaba en universo femenino como referente” (Palacio, 170).

de atenuar la crisis de la industria cinematográfica se promovieron en TVE una serie de políticas con las que impulsar las producciones nacionales. Por un lado, se buscaba vincular a los profesionales del oficio con la pequeña pantalla, ofreciéndoles proyectos en los que seguir trabajando. Y por otro, se entendió que era necesario elevar la calidad de las ficciones audiovisuales y el nivel cultural de los telespectadores; de ahí que, como condición *sine qua non* de este tipo de proyectos, se estableciera “la exigencia de que las películas se habían de basar en textos de reconocido prestigio de la literatura española” (Sánchez Noriega, 52). Con un presupuesto público de 1.300 millones de pesetas, los responsables de TVE encargaban las adaptaciones a productoras independientes. No es extraño, por tanto, la valoración positiva de José Frade –ya con el gobierno del PSOE, continuista en este aspecto–, productor de *Las pícaras*, y su deseo expreso de que la relación entre la empresa privada y las subvenciones se incrementase, beneficiando así la eficacia y la calidad:

La colaboración entre el cine y la televisión está subiendo de nivel gracias a la positiva intervención de la directora general de Cinematografía, Pilar Miró [...]. El listón de la colaboración está más alto porque estas relaciones son importantes y necesarias para ambos medios. Es, pues, deseo de todos que estas relaciones se intensifiquen. (Galindo, 65)<sup>2</sup>

La serie *Las pícaras*, que acompañaría a los espectadores españoles de la primera etapa socialista la noche de los viernes de abril y mayo, fue aprobada con un presupuesto de 152 millones de pesetas. Su dirección fue asignada a seis directores distintos, uno por cada episodio: a Antonio del Real, *La tía fingida*; a Francisco Lara Polop, *La garduña de Sevilla*; a Francisco Regueiro, *La viuda valenciana*; a José María Gutiérrez, *La pícaro Justina*; a Chumy Chúmez, *La Lozana andaluza*; y a Angelino Fons, *La hija de Celestina*. Los encargos fueron poco meditados, ya que no tuvieron en cuenta las preferencias estéticas o la trayectoria profesional de los directores. En el caso de Francisco Regueiro<sup>3</sup>, el proyecto le cogió por sorpresa: “Aquí

<sup>2</sup> Lamentablemente, esta declaración de intenciones no encuentra correlación en *Las pícaras*. En otra ocasión ya apunté los problemas técnicos, la descuidada fotografía, la falta de organización o la pobre dirección de actores (España 2015). Junto a *La tía fingida*, el episodio que analizamos es uno de los más descuidados desde el punto de vista técnico. Parece que el tono de astracanada con el que se aborda el contenido contagia la forma. Es decir, Regueiro parece no tomarse en serio a veces su trabajo en *Las pícaras*. Hay un rechazo creativo (consciente o inconsciente, eso no lo sabemos) que afecta al conjunto. Todo tiene un aire *amateur* y muchas de las escenas parecen provisionales o simplemente ensayos de algo que nunca llegó a filmarse.

<sup>3</sup> Polifacético, polígrafo –“he escrito el doble o el triple de películas de las que he podido rodar”–, este vallisoletano ha sido caricaturista, “futbolista (extremo izquierdo), dibujante (en el vertebral semanario *La Codorniz*), escritor (Premio Sésamo en 1961)”, pintor, director de productos televisivos –*Los toros en la literatura* (1969), *La niña que se convirtió en rata* (1972) o *Zurbarán, la humilde luz del sueño*–, de cortometrajes –como “su germinativo exabrupto *Sor Angelina, Virgen*”, “breve pieza que condensa algunas características de la cosmovisión regueriana: la represión religiosa, el desazonador marco familiar y el hostil entorno social”, y por el que casi trunca su licenciatura en el IIEC-EOC al ser visionado “por unas estupefactas autoridades académicas”–, y una decena de filmes –como *El buen amor* (1963), *Amador* (1964), *Padre nuestro* (1985) o *Diario de invierno* (1988)–. Su cine está “estrechamente vinculado a unas tradiciones hispánicas (crueldad, picaresca, esperpento) que son reconsideradas con una mezcla heterodoxa de sequedad castellana y desparpajo surreal”, un cine que “viene a suponer una vuelta de tuerca, obstaculizada por oxidadas raspaduras, de la canónica formulación esperpéntica: la mirada elevada y el asombro moral se despeñan sobre los materiales que

el toro me pilló. Y, de repente, te enfrentas con un monstruo sagrado. Y, encima, me tocó a dedo. No hubo elección. Me tocó Lope, lo cual es demasiado” (Barbachano, 225). En aquella época, Regueiro, un hombre de naturaleza inconformista, se vio obligado, por cuestiones económicas, “por hambre” (Barbachano, 217), a aceptar con resignación las continuas trabas a las que fue sometida la preproducción de su episodio. Como le confiesa a C. Barbachano, desde *Las bodas de Blanca* (1975) y *Duerme, duerme mi amor* (1975), el director vallisoletano no había trabajado en nada:

Así estaban las cosas que, dada la situación económica, vital y profesional mía – llevaba ocho años, ocho, sin poder hacer un *travelling*, sin poder rodar un plano– y a la actuación personal de mi mujer, que fue quien realmente me hizo volver sobre el asunto y quien me dio las fuerzas que necesitaba para volver a corregir aquella última versión (que había sido nuevamente censurada), pude finalmente lograr que el avión despegara. Luego la película la hice tal cual, y les pareció bellísima. Imagínate. (Barbachano, 225)

Cinematográficamente, *Las pícaras* entroncan directamente con el cine del destape<sup>4</sup>, sobre todo con aquellas películas que tomaban los textos clásicos para camuflar en la gran pantalla los usuales desnudos de la época. Hablamos de filmes como *La Lozana andaluza* (1975) de Vicente Escrivá, *La viuda andaluza* (1975) de Francesc Betriu, *El libro de buen amor* (1975) de Tomás Aznar, *El libro de buen amor II* (1976) de Jaime Bayarri, *El Buscón* (1979) de Luciano Berriatúa, etc.

En *La viuda-TV*<sup>5</sup>, llegan a mostrarse incluso dos desnudos integrales, uno de ellos masculino. Aunque ambos se perciban de pasada, no es descabellado afirmar que hoy día sería impensable algo parecido en la televisión pública. En una de las escenas, aparecen dos actores de a penas dieciocho años –Cristina Marsillach y Achero Mañas–, ambos desnudos y en un ambiente de libertad sexual sin cortapisas: homosexualidad, orgías, sadomasoquismo, sexo interracial, etc. Manuel Palacio explica el por qué de esta libertad sexual en la televisión de aquellos años:

---

nutren el universo regueiriano: la disolvente irrisión del resultado nos concierne de cerca y a nuestra altura, sumergiéndonos en la fantasmagoría” (Pérez Perucha, 7-13). Además de Francisco Regueiro, en la elaboración del guion también participó Alfredo Mañas, guionista, dramaturgo y ocasional actor aragonés, cuyos trabajos estuvieron estrechamente ligados a la literatura y el cine. Suyos son los guiones adaptados del texto áureo de Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo* (1971) de Ramón Fernández; de las novelas de Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1969) de Angelino Fons, *Marianela* (1972), también de Angelino Fons, y *Misericordia* (1977) de José Luis Alonso y Juan Mediavilla; o del relato de Ramon J. Sender, *Las gallinas de Cervantes* (1988) de Alfredo Castellón. Su trabajo que más notoriedad y éxito le reportó fue la nominada al Óscar *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta.

<sup>4</sup> Según Caparrós Lera, fue este un “cine chabacano”, que, listo para ser consumido por el gran público, “explotó al espectador con sus recursos más ramplones” (149); y si bien se advirtió en él “un deseo de revisar y desmitificar la época franquista”, una crítica que no se limitó al mero aspecto político, sino que se extendió “a la religión, la moral, las costumbres, la familia... u otras instituciones”, este cine del destape estuvo alentado “por la moda –que ellos mismos contribuyeron a crear o mantener–”, moda a su vez “acentuada por el hecho de poder decir cosas antes prohibidas” (174). En su aspecto estético, “la mayoría acusaría cierto desequilibrio filmico por incoherencia entre lo que quería decir y cómo lo decía, la forma de contarlo; mientras que la madurez creadora de otros resultó a veces pretenciosa o se empañaba con fáciles concesiones eróticas o violentas de claro signo comercial, restándoles calidad artística” (175).

<sup>5</sup> Para evitar confusiones, hemos optado, a partir de ahora, por denominar de esta manera el episodio televisivo que analizamos.

Las nuevas maneras de entender lo que se puede ver u oír en RTVE crean una situación inédita: el debate público sobre los contenidos y sobre lo que no se puede hacer desde la pequeña pantalla. Las disputas se desarrollaron durante años, y muy probablemente enmarcaron decisiones que hoy diría parecen extravagantes (e imposibles), como la del director general socialista José María Calviño de autorizar en TVE 1 la emisión de un ciclo de cine erótico, que incluyó la exhibición en enero de 1986 del notable film, clasificado X, *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976). (238)

Planean también sobre el estilo filmico de *La viuda-TV* (también sucede algo parecido con el episodio *La tía fingida*) las parodias históricas de los 80. Emparentadas con las astracanadas teatrales, estas películas tuvieron cierto éxito entre los espectadores, como demuestra el hecho de que en un corto espacio de tiempo de apenas dos años se estrenasen hasta cuatro títulos: *El Cid cabreador* (1982) de Angelino Fons, *Cuando Almanzor perdió el tambor* (1982) de Luis María Delgado, *Cristóbal Colón de oficio... descubridor* (1982) de Mariano Ozores, *Juana la Loca... de vez en cuando* (1983) de José Ramón Larraz, etc. Por proximidad temporal y estética, estas farsas disparatadas influyeron con total seguridad en *Las pícaras*, y si no en todos, sí al menos dejaron una fuerte impronta en dos de sus episodios: *La tía fingida* y *La viuda-TV*. Ambos comparten similitudes muy significativas con estas cintas en aspectos tales como la torsión lingüística con metas hilarantes, los burdos símbolos eróticos, la confusión compositiva o la combinación estridente y anacrónica de elementos. De Pedro Muñoz Seca y su inmortal *La venganza de don Mendo*, parece beber ese humor de retruécanos y de deformaciones lingüísticas cuando *La viuda-TV* aprovecha las pocas formas arcaicas del infinitivo con aglutinación pronominal (“servilla”, “oílla”, “gozalla”, “tocalla”, etc.) para reconstruir socarrones parlamentos como el siguiente:

JULIANILLO: De esta guisa hay que *querella* y no *gozalla* a la doncella. Así lo habéis *consensuao*, y aún *pactao* y *acceptao*. De esta guisa hay que *buscalla*, que *querella* y *admiralla*, no *tocalla* ni *palpalla*.

GALÁN: Según me da la *tufalla*, a una negra a que *gozalla*.

Como puede leerse, no solo se emplea este peculiar enclítico con las líquidas palatalizadas, sino que de paso se distorsiona para la rima fácil el sustantivo *tufó* y se deterioran los participios al quitarles la ‘d’ intervocálica. Es este un recurso formal que busca la estridencia, la risa fácil, reforzando así los numerosos anacronismos de contenido (las contradictorias vestimentas que luce Leonarda en *La viuda-TV*, bien de princesa arábiga, bien de menina, bien de elegante cortesana, bien desnuda en una tina de leche como princesa egipcia). Quizás la más notoria diferencia entre estas parodias históricas y *Las pícaras* resida en la neutra capacidad de sus elementos anacrónicos a la hora de ser utilizados como afilada herramienta con la que atizar al poder político de la época. En *Las pícaras*, no existe, en absoluto, intención de examinar, denunciar o criticar su entorno sociohistórico más cercano; ni de emplear el siglo áureo y sus tipos como puente entre épocas con que señalar las arbitrariedades de los ochenta, los excesos, la corrupción, la sombra alargada del franquismo, el ejército tras la tormenta del 23-F, o los envenenados dardos de aquellos rotativos que esperaban con paciencia la emisión semanal de los episodios de la serie para vapulearla a ella y al director

responsable que aprobara su emisión en última instancia, José María Calviño Iglesias (España, 359-360). Pero aun así, la crítica brilla por su ausencia, a no ser que entendamos que la sexualidad sin cortapisas de algunos episodios de *Las pícaras* era la honda de guerra con la cual ensanchar libertades, ser contestataria, alienándose con la, digamos, izquierda del PSOE (mano que daba de comer a este tipo de producciones), oponiéndose de este modo a cualquier política que no tuviese la libido como un fin en sí mismo, el sexo por el sexo, el carnaval de los cuerpos, pues quizás sea política también aquella célebre frase de Lina Romay: “Yo solo me visto si lo exige el guion”.<sup>6</sup>

## 2. ¿Una transposición encubierta o la funcionalidad urgente de un texto cervantino?

En unas de las críticas a *Las pícaras*, un redactor de *ABC* se preguntaba: “¿Hasta qué punto son admisibles las adaptaciones «libres» de las obras de Cervantes?”; “¿Se puede de alterar impunemente las obras de nuestros genios y, de manera especial, las del Príncipe de todos ellos?” (Anónimo, 101). Independientemente de la valoración estético-moral (apreciación poco operativa, absurda y algo rancia), el redactor se refería únicamente a *La tía fingida*, texto atribuido a Cervantes y adaptado en el primer episodio de *Las pícaras*. Sin embargo, pasaba por alto *El celoso extremeño*, novela ejemplar muy superior estéticamente a la citada, que, a hurtadillas, se colaba en *La viuda-TV*.

Es necesario aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de transposición encubierta o de adaptación libre. Para el primer caso, S. Wolf habla de aquellos entrecruzamientos que “están más cerca de ser influencias que transposiciones fragmentarias, parciales u ocultas, pero la frontera entre influencia y transposiciones fragmentarias es ciertamente resbaladiza y movediza” (149). Su apreciación no estaría muy lejos de la definición que ofrece J. L. Sánchez Noriega para la adaptación libre, pues esta

no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto –que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano– sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe la historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. (65)

Si ambos conceptos pueden articularse como sinónimos, sería más conveniente referirnos a la transposición encubierta como aquella que, conscientemente, hurta al espectador la fuente textual. A su vez, y según la clasificación de J. L. Sánchez Noriega, la adaptación puede ser construida como ilustración, transposición, interpretación o reelaboración (63-67).

En estos términos, *La viuda-TV* es una adaptación libre (semi)encubierta. Ya desde el comienzo, los créditos informan al espectador que lo que va a visionar es una “adaptación libre” del texto de Lope de Vega. Sin embargo, nada indica que también se ha trasladado parte de la trama, personajes o símbolos de *El celoso extremeño*.

---

<sup>6</sup> Uno de los desnudos políticos más interesantes es el que protagonizó Susana Estrada cuando el diario *Pueblo* le otorgó en 1978 un premio por su popularidad. Pionera y musa del destape junto a Nadiuska o Victoria Vera, reivindicó la plena libertad del cuerpo femenino recogiendo el premio con un seno al aire. Tierno Galván, que un año después sería investido alcalde de Madrid, le soltó entre risas aquello de “¡Tenga cuidado no vaya usted a resfriarse!”.

¿Estamos, pues, ante un encubrimiento consciente? No exactamente. Las razones de esta omisión pueden ser varias. El título de la novela cervantina, por ejemplo, desviaba la atención sobre la protagonista; por lo tanto, desentonaba con el *logline* de *Las pícaras*: las historias eróticas de seis mujeres en el Renacimiento y el Barroco. *La viuda-TV* trata sobre una jovencísima viuda, no sobre un viejo celoso, independientemente de que muchos de los rasgos que configuran al personaje central provengan de la Leonora cervantina. Ahora bien, ¿por qué ni siquiera aparece en los títulos de crédito *El celoso extremeño* cuando la intertextualidad, como veremos más adelante, es tan obvia? La pre-producción es la clave (aunque, ciertamente, en la post-producción podría haberse enmendado dicha omisión). En *Las pícaras*, los textos que se debían adaptar estaban ya decididos antes de ser asignados. Directores y guionistas, a quienes la propuesta les cogió por sorpresa, tuvieron poquísimo tiempo para elaborar el proyecto. Durante la caótica pre-producción de *La viuda-TV* llegaron a desecharse dos o tres guiones que, por su duración (casi dos horas), superaban con creces cualquier posibilidad de formar parte de *Las pícaras*, cuyos episodios nunca llegaron a durar más de cincuenta minutos. Una de las versiones propuestas trasladaba la acción a la época de los ochenta, y en ella, unos cómicos ensayaban la representación de la obra de Lope.<sup>7</sup> El proyecto casi naufraga, debido sobre todo al continuo rechazo de los guiones por parte de los productores. En tiempo récord, y solo al final de un trayecto creativo fatigoso y exasperante, surgió el guion que daría pie al episodio, ya con su estructura completa y con la inclusión de un nuevo texto que transformaría los pilares de la comedia de Lope:

viéndonos ya en una situación límite, casi en un fin de semana, sin apenas dormir, logramos la versión que sería aprobada, que estaba el lunes encima de la mesa del productor. [...] Incluso fue entonces cuando tuve la intuición de trasladar la novela corta de Cervantes, *El celoso extremeño*, todo ese mundo moral y espacial de esa especie de palacio conventual que encontramos en la gran novela de Cervantes, a la comedia de Lope de Vega; así como esa imagen, secreta, del oscuro galán, que está ya en *El celoso extremeño*, como el galán que trata —casi de una manera kafkiana— de asaltar el palacio, que es el castillo, ¿no? Y esa fue la solución para que pudiéramos devanar esa madeja y para que pudiéramos incluso disfrutar, en estas tres noches de insomnio y café, con las historias que nos llevábamos entre manos y que iban a dar una nueva configuración a la historia, que iban a darle por fin salida. (Barbachano, 226)

Nunca *El celoso extremeño* había estado en mente ni de los productores, ni de los adaptadores. Su inclusión se debe a una urgencia de última hora. De hecho, el texto cervantino desbloquea una tensión creativa que presagiaba un desastre. Son las prisas y la necesidad de buscarle una solución narrativa al guion las que fusionan la comedia de Lope y la novela ejemplar de Cervantes. Todo esto, en definitiva, explica que *El celoso extremeño* haya estado “oculto” en un episodio erótico de *Las pícaras*.

<sup>7</sup> “Recuerdo especialmente”, cuenta Regueiro, “una versión desde la época actual, en la que unos cómicos representaban esa obra de Lope: hubiera sido apasionante poder desarrollar este tratamiento; el teatro desde dentro y desde fuera del escenario” (Barbachano, 225). Esta opción metateatral no se tuvo en cuenta seguramente por la estética del conjunto de *Las pícaras*, ya que si todos los demás episodios se ambientaban en el siglo XVI y XVII, esta sugerente idea de Regueiro hubiese quedado descabalgada del tono histórico del serial.

### 3. Los elementos subyacentes de *El celoso extremeño*

Aparte de fragmentos del texto en sí, los personajes, el espacio y algunos símbolos, poco queda de la trama cervantina en *La viuda-TV*. Por lo tanto, la pregunta sobre a qué versión acudió Regueiro para su adaptación es irrelevante. No hay nada que nos lleve a pensar que el director cotejó para la adaptación el manuscrito Porras de la Cámara. Ni argumentalmente, ni textualmente. Entre otras cosas, porque no hubo tiempo físico en la pre-producción para una comparación de este tipo. La urgencia por finalizar el guion forzó a Regueiro a relacionar *in extremis* el texto de Cervantes con el de Lope. Y bajo estas circunstancias, *El celoso extremeño* apareció en el proceso creativo desde el fondo de la memoria. Esto explica por qué ninguno de los personajes de *La viuda-TV* conserva los nombres del texto cervantino o por qué este desaparece prácticamente tras el primer acto del guion televisivo. Se deduce, por tanto, que el bloqueo creativo se localizaba en el primer tercio del metraje; y que fue ahí donde *El celoso extremeño* encontró un hueco argumental y simbólico en *La viuda-TV*.

#### 3.1. La estructura

La serie se desvinculó de las estructuras narrativas de otras producciones, que, desde mediados de los setenta, aprovecharon las subvenciones y las posibilidades del medio para desarrollar historias que por su duración eran impensables –y nada viables– en las salas de cine. Con estos nuevos códigos vieron la luz notables adaptaciones como *Cañas y barro* (1978) de Rafael Romero Marchent, *La barraca* (1979) de León Klimovsky, *Fortunata y Jacinta* (1980) de Mario Camus o *Los gozos y las sombras* (1981) de Rafael Moreno Alba. En *Las pícaras*, en cambio, se apostó por el mediometraje, en la línea compositiva de otras producciones anteriores como *Los libros* (1974-1977), *Novela* (1962-1979), *Historias para no dormir* (1966-1982), *Cuentos y leyendas* (1968-1976), *Mujeres insólitas* (1977), *Las viudas* (1977), etc. En esta línea, *La viuda-TV* mantiene una estructura tripartita bastante parecida a la de un film comercial. Es decir, está organizada en tres actos perfectamente delimitados<sup>8</sup>: 1) presentación del mundo de héroe y elemento de distorsión que replantea su objetivo; 2) nuevo objetivo y los obstáculos que tiene que sortear para conseguirlo; y 3) logro del objetivo.

Ahora bien, ¿cómo encaja *El celoso extremeño* en esta estructura? Regueiro se sirve del texto cervantino para reconstruir el pasado inmediato de Leonarda. En *La viuda-Lope*<sup>9</sup>, la historia comienza *in medias res*. Sabemos que Leonarda ha perdido recientemente a su marido, del que solo conocemos su nombre, Camilo. Aparte de esto, de él casi nada se colige, salvo que Leonarda le fue fiel y que por él decide (y también por ella, que no está dispuesta a perder su libertad en segundas nupcias), por respeto a su honor, no casarse con ninguno de sus muchos pretendientes. Regueiro traza un arco temporal más amplio que el de *La viuda-Lope*, acudiendo a Cervantes para aderezar argumentalmente la primera parte del episodio. Si nos acogemos a una división tripartita de la trama cervantina (prehistoria y vuelta a Sevilla de Carrizales,

<sup>8</sup> Para una explicación de las divisiones en actos de los guiones filmicos, véase, por ejemplo, el famoso manual de Blake Snyder.

<sup>9</sup> Para evitar confusiones, hemos optado, a partir de ahora, por denominar de esta manera la comedia de Lope de Vega.

las artimañas de Loaysa y desenlace) (Febres, 7-9)<sup>10</sup>, de *El celoso extremeño* solo se aprovechan algunos conflictos centrales y el desenlace. Nada hay en *La viuda-TV* de la dilapidación de Carrizales de la herencia paterna, de la fortuna hecha en Indias, de su regreso a Sevilla y encuentro fortuito con la ventanera Leonor, o del preparativo enfermizo de su cárcel-castillo.<sup>11</sup>

En *La viuda-TV*, el microuniverso ideal de Lisardo (Carrizales) funciona ya a la perfección. El viejo vive tranquilamente en su inexpugnable fortaleza; no teme por Leonarda (Leonora), que se entretiene inocentemente con sus criadas, dando “con su simplicidad en hacer muñecas y en otras niñerías”, mostrando “la llaneza de su condición y la ternura de sus años” (Cervantes, 334). Sin embargo, rápidamente la armonía artificial de la casa se desestabiliza, provocando una ruptura irreparable y la pronta muerte de Carrizales. El primer contratiempo se resuelve con bastante pericia. Traído en una elegante carroza, el paquete (dentro irá una carta con un soneto de Lope de Vega, una zanahoria y un huevo de paloma)<sup>12</sup> del Oscuro Galán (trasfondo del virote Eloya) atraviesa todos los obstáculos hasta llegar a Leonarda: torno, gateras, puertas cerradas con llave, inspección de la dueña, etc. En apenas un par de minutos se muestra el ambiente claustrofóbico y laberíntico ideado por el celoso, pero a su vez, se introduce el objeto clave que desestabilizará la armonía de la cárcel-castillo. Tras leer la carta que guardaba el paquete, a Lisandro le da un vahído; en cierto modo, un anuncio de su inminente muerte, ya que el segundo contratiempo a sus enfermizos celos terminará por llevarlo a la tumba. La escena, que transforma radicalmente el texto cervantino, sucede así: durante la noche, Lisandro (Carrizales) descubre a un grupo de pretendientes bajo su ventana, provocándole la escena un infarto mortal. Lisandro fallece sin que Leonarda, que duerme plácidamente, se entere. Por lo tanto, nada queda del conmovedor desenlace del relato cervantino, en el que un comprensivo (y de repente lúcido) Carrizales, ya en las puertas de la muerte, exonera a su esposa, rogándole que se case si así lo quiere con Loaysa, porque la culpa no había sido de su falta de recato, sino de él mismo, que había pretendido encerrarla contra natura.

De la parte central del relato de Cervantes, más allá de algunos fragmentos textuales, es difícil considerar que haya una influencia argumental y funcional en la adaptación de Regueiro. En todo caso, habría una inversión, porque no es el Oscuro Galán (Loaysa) el que se las ingenia para entrar en la casa de Lisandro (Carrizales), sino que es Leonarda (Leonora) la que, sin levantar sospechas fuera de su cárcel-castillo, se las ingenia para introducir al Oscuro Galán en su alcoba. Por lo tanto, más que el texto de Cervantes, a partir del segundo acto de *La viuda-TV* está funcionando ya a pleno rendimiento el texto de Lope de Vega.

---

<sup>10</sup> La división estructural de Febres nos parece la más lógica; sin embargo, la crítica ha aportado otras propuestas. Véase la división dual de Casaldueiro (172 y ss.) o la división cuatripartita de Günter (171-172).

<sup>11</sup> En la novela ejemplar es una casa, pero en la adaptación es un castillo medieval; de ahí que hayamos optado por denominarlo cárcel-castillo.

<sup>12</sup> Este soneto enviado por el Oscuro Galán pertenece al Acto I de la obra de Lope de Vega *Querer la propia desdicha*: “Dulce fueras, amor, dulce y sabroso, / y lleno de placer en tus desvelos, / si no te dieran la pensión los cielos, / con que llegas a ser tan riguroso. / No fuera tu desdén dificultoso, / si sólo te quedaras en recelos; / mas cuando llegas a matar de celos, / no eres amor, sino traidor furioso. / Porque siendo tus partes tan divinas, / que con el curso de los cielos vuelas, / admites impresiones peregrinas. / Mas bien haces, si temes y recelas; / porque dicen, amor, que no caminas, / si celos no te calzan las espuelas”.

En resumen, a nivel estructural la relación se produce de la siguiente forma:

<i>El celoso extremeño</i>	<i>La viuda-TV</i>
Prehistoria y vuelta a Sevilla de Carrizales, encuentro fortuito con Leonora y estabilización del mundo ideal del viejo celoso.	Mundo ideal estabilizado, desestabilización y arrebató y muerte de Lisandro.
Artimañas de Loaysa para conseguir a Leonora.	Artimañas de Leonarda para conseguir al Oscuro Galán.
Desenlace (arrebató, lucidez y muerte de Carrizales).	Desenlace (abolición de las celosas reglas de la cárcel-castillo, desconsuelo de Julianillo y encuentro de Leonarda con el Oscuro Galán).

### 3.2. Los personajes

Antes que nada conviene clarificar la compleja intertextualidad hallada en los personajes. La siguiente tabla facilita el entramado de interrelaciones subyacente:

<i>La viuda-TV</i>	<i>El celoso extremeño</i>	<i>La viuda-Lope</i>
Lisandro	Carrizales / [*Cañizares]	Camilo (marido fallecido) / Lisandro
Leonarda	Leonora / [*Loaysa]	Leonarda / [*Marcia Leonarda]
Oscuro Galán	Loaysa	Camilo (pretendiente)
Julianillo	∅	Urbán / Julia
Baltasar	Negro Luis	∅
Dueña	Marialonso	∅
Palmira	Guiomar	∅
Galán 1 / Galán 2 / Galán 3	∅	Trío de pretendientes: Otón, Valerio y Lisandro
meninas / sarracenas	“cuatro esclavas blancas [...] y otras dos negras bozales” (Cervantes, 332)	∅

Pasando por alto los personajes que se nutren únicamente de la comedia lopesca, llama la atención la cantidad de interferencias que se dan en Lisandro.

Regueiro decide su nombre acudiendo a uno de los pretendientes de Leonarda. En este sentido podría haber elegido Otón o Valerio, pero, quizás, la sonoridad del mismo y las prisas decidieron por el director. El resultado es que nada queda de él más que el nombre propio. Y es irónico, porque será la ronda de pretendientes (estos sí son funcionalmente los lopescos Otón, Valerio y Lisandro) la que le provoque el infarto que acabará con su vida. Dejando de lado la etiqueta nominal, el Lisandro catódico es, argumentalmente, el Filipino de Carrizales cervantino. La vejez, el matrimonio con una niña y los celos enfermizos están muy presentes en Lisandro. No obstante, y esto es bastante curioso, su escasa funcionalidad en la trama (recuérdese que desaparece en el primer acto del episodio televisivo) lo acerca más al entremés *El viejo celoso*. La configuración de Lisandro es plana y sin profundidad psicológica. Como personaje se queda sin espacio para redimir al borde de la muerte su enfermiza visión del mundo, desapareciendo de este modo el componente trágico de la novela ejemplar. Esto, sumado a la necesidad del serial de construir personajes cómicos relacionados con el destape, hace que quede más cerca de Cañizares que de Carrizales. Sus reacciones ante los pretendientes que rondan a Leonarda, su comportamiento psicalíptico y su muerte son ridículos y desmesurados, al igual que sus intentos por curar su impotencia. Es un viejo verde entregado a impedir que nada ensucie a su “paloma”, excesivamente susceptible y empeñado en activar su virilidad con pócimas y grabados eróticos.

Por lo tanto, y en la línea que ha venido señalando la crítica en relación al entremés cervantino, el viejo Lisandro (Cañizares) es un personaje “reducido a simple caricatura”, “dotado de menor profundidad psicológica y complejidad” que su alter ego Carrizales (Calvo, 2019). Naturalmente este Lisandro es también la encarnadura del fallecido Camilo en *La viuda-Lope*. Sin espacio en la comedia, pues esta comienza con el marido de Leonarda ya muerto, Regueiro se vale del texto cervantino para recrear a Lisandro antes de que la Leonora catódica enviude.

La intertextualidad de esta Leonarda con *El celoso extremeño* es también bastante estrecha. Aunque se escoja su nombre de la comedia de Lope, podría decirse que durante la primera mitad del metraje es fruto del personaje cervantino, y durante la segunda, del lopesco. Por edad y cándida actitud, al menos en el primer acto y parte del segundo, queda emparentada con Leonora y no con Leonarda. Los símbolos y acciones que la caracterizan son extraídos de la novela ejemplar, aunque esto deba matizarse luego. En *Las pícaras*, Leonarda es una inocente chiquilla que se divierte jugando a la comba con las jóvenes recluidas en la cárcel-castillo. Es decir,

pasaba el tiempo con su dueña, doncellas y esclavas, y ellas, por pasarle mejor, dieron en ser golosas, y pocos días se pasaban sin hacer mil cosas a quien la miel y el azúcar hacen sabrosas. [...] y se entretenía [...] en hacer muñecas y en otras niñerías, que mostraban la llaneza de su condición y la ternera de sus años. (Cervantes, 333-334)

La llaneza y la ternera de sus años producen primero hilaridad y después asombro. Hilaridad porque su ingenuidad es tan supina que es incapaz de entender el significado fálico del regalo del Oscuro Galán. Mientras escucha recitar en boca de la Dueña (Marialonso) el soneto de Lope, mordisqueando la “erecta” zanahoria que le ha regalado el Oscuro Galán, la chiquilla exclama: “¡Dueña, sabe a cabello de ángel! [...] ¡Qué gusto, dueña! ¡Termina de leer!”. Y asombro porque, en el mismo velatorio de su marido, su virgen ingenuidad se transforma en desaforado apetito sexual. Esta inclinación, más afín ya al personaje de Lope, provocará que en la cárcel-castillo sean

convocados varios galanes para satisfacer la curiosidad de Leonora por saber quién es el Oscuro Galán. A partir de aquí un abanico de relaciones sexuales será la tónica: homosexualidad, transformismo, orgías, violaciones, etc. Eso sí, siempre conservando esa dualidad del texto de Lope: Leonarda nada y guarda la ropa<sup>13</sup>, aunque en el episodio televisivo esto se desarrolle burda y estrafalariamente.

En el segundo acto del episodio, se producen dos curiosos deslizamientos. Ambos tienen lugar en la estancia de aseo personal de Leonarda. A punto de bañarse en una tina de leche, mientras es desnudada por sus criadas, la joven es alabada por su belleza. En la novela ejemplar, en cambio, al que halagan en términos similares es al virote Loaysa:

se sentaron todas. Y tomando la buena Marialonso una vela, comenzó a mirar de arriba abajo al bueno del músico, y una decía: “¡Ay, qué copete tiene tan lindo y tan rizado!” Otra: “¡Ay, qué blancura de dientes! ¡Mal año para piñones mondados que más blancos ni más lindos sean!” Otra: “¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados! ¡Y por el siglo de mi madre que son verdes, que no parecen sino que son de esmeraldas!” Ésta alababa la boca, aquella los pies, y todas juntas hicieron dél una menuda anatomía y pepitoria. (Cervantes, 356-357)

Tras esto, el guion acude a la voz narrativa de Cervantes. Mimetizándose con ella, Leonarda censura la actitud de sus criadas, anunciándoles para su desgracia que guardará celosamente la voluntad de su marido<sup>14</sup>:

Todo seguirá de igual manera. ¡Escuchad! No entrará luz de Sol [...] ni se derribarán celosías. No se abatirán los muros, ni se arrancarán cerrojos. No pasará por la puerta de esta casa nada que tenga nombre de varón. No se oirá ni maullido de gato, ni ladrido de perro, ni habrá figura de hombre en los tapices. A los ratones de la casa jamás los perseguirá el gato. No cantará jilguero ni canario. No habrá loro, ni gorrión que siendo macho se asome por las ventanas. Las flores que lleven nombre de varón, como Diego de Noche, Amor de Hombre, Heliotropo o Pensamiento, se las arrancará de raíz. [...] No quiero oír nombre de hombre en esta casa. Ni siquiera el de mi difunto esposo. (*La viuda-TV*)

El Oscuro Galán es un personaje que solo simbólicamente, y quizás en algunos rasgos de su figura (atractivo y juventud), puede relacionarse con el virote Loaysa. Su presencia es esencial desde el comienzo de la trama televisiva (recuérdese que en el texto cervantino es introducido en el segundo acto); sin embargo, solo aparece de cuerpo presente en el desenlace. Como Loaysa, consigue introducirse en la cárcel-castillo, con la diferencia de que el Oscuro Galán no lo hace físicamente. En vez del

<sup>13</sup> El texto de Lope de Vega dice así: “Discreta fue Leonarda [...] en hallar remedio para su soledad, sin empeñar su honor; que como la gala del nadar es saber guardar la ropa, así también lo parece acudir a la voluntad sin faltar a la opinión” (91).

<sup>14</sup> El fragmento parafraseado de la novela es el siguiente: “no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. A los ratones della jamás los persiguió gato, ni en ella se oyó ladrido de perro; todos eran del género femenino. [...] Jamás encontró hombre de la puerta adentro del patio; con sus amigos negociaba en la calle. Las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras, flores y boscajes” (Cervantes, 335). Esta actitud de Leonarda marca el punto de inflexión entre la novela ejemplar y la comedia, ya que subyace aquí su rotunda negativa ante la posibilidad de casarse nuevamente: “Quiero ser una mujer, / que, como es razón, acuda / al título de viuda, / pues a nadie he menester” (108).

gracejo y las habilidades musicales que despliega Loaysa para engatusar al negro Luis y a las féminas de la casa, sus armas son un aura de misterio (en los alrededores de la cárcel-castillo la gente huye despavorida cuando se le nombra), la valentía (rasgo más bien inherente al Camilo lopesco) y el estratégico regalo de la elegante caja negra, que, como caballo de Troya, sortea muros, puertas y tornos sin llamar la atención sobre sus intenciones. Dentro de ella irá la perdición del viejo celoso: una carta en la que denuncia el estado de aislamiento de Leonora y su matrimonio antinatural, un soneto, una zanahoria y huevo de paloma. Estos elementos le bastarán al Oscuro Galán para quebrar la inocencia de Leonarda, que tras recibir la caja se propondrá como destino hallar al virote.

Otro personaje importantísimo en la novela ejemplar es el negro Luis, el personaje emparedado entre la casapuerta, la caballeriza y la entrada de la fortaleza ideada por Carrizales. Como correa de transmisión entre el exterior y el interior, Luis es el primer objetivo de Loaysa. Disfrazado de mendigo para no levantar sospechas, ablandará con su habilidad para tañer la guitarra y su dulzura de voz el ánimo de Luis, que caerá rápidamente en las redes del joven, facilitándole con diversas argucias la entrada a la casa. En la adaptación hay un cambio importante que viene determinado por cómo se configura al Oscuro Galán. El hecho de que este personaje esté ausente en la trama, implica que se anule la funcionalidad narrativa del eunuco Luis.

¿Qué sentido tiene, entonces, incluirlo en *La viuda-TV*? Por un lado, Baltasar sigue siendo el único hombre entre dos mundos comunicados: el exterior y el interior de la cárcel-castillo. En el episodio, su movilidad también es reducida, al menos en el primer acto, donde está recluido entre el puente levadizo y el torno por el que se trasladan los víveres al interior. Pero, por otro lado, cumple una función narrativa distinta y aporta una comicidad extra. Narrativamente, Baltasar, ya en el segundo acto, es un personaje bastante cercano al Urbán de la comedia de Lope. Al igual que este, se dedicará encapitrotar a los galanes (única forma de asegurarse de que no vean físicamente a la viuda) y a conducirlos a la alcoba de Leonarda. Cómicamente, es un personaje muy fecundo. En el televidente, o al menos en aquellos que hayan identificado el texto cervantino, se produce una simpática inversión: lejos de ser un eunuco, Baltasar es un semental gay que disfruta “rematando” las faenas sexuales de las criadas.

La dueña Marialonso también está muy presente en *La viuda-TV*. La Dueña (así es como aparece) conserva todas las características del texto cervantino: es compañera de Leonora, en complicidad con el eunuco Luis introduce a Loaysa en la casa, y verbaliza un pacto con Loaysa para que, tras acostarse con la joven, lo haga también con ella. En el episodio, la complicidad será con Baltasar, que, en vez de enviarle los galanes a Leonarda para gozar de ellos sexualmente, se los enviará a la Dueña.

Por último, el episodio también se nutre de Guiomar, las “cuatro esclavas blancas” y “otras dos negras bozales” (Cervantes, 104), aunque su importancia narrativa sea de menos calado. Guiomar aparece como Palmira y su funcionalidad es escasa. Como personaje, queda mimetizada con la comitiva restante que acompaña a Leonarda, es decir, con las esclavas blancas y las dos negras bozales del texto cervantino. Estas últimas aparecen bien como meninas (jugando con la joven a la comba, cantando canciones infantiles, insinuándose a los galanes que cortejan a Leonarda o manteando a Julianillo); o bien como sarracenas (acompañando con

pistolones las salidas de Leonarda para evitar que algún hombre se acerque o disfrutando sexualmente de los galanes que, encapirotados, consiguen entrar en la cárcel-castillo).

### 3.3. *El espacio y los símbolos*

Como son dos textos los que subyacen en *La viuda-TV*, podemos decir que, en relación al espacio, se produce una doble traslación de lugar.<sup>15</sup> La acción no transcurre en Sevilla, en esa casa aparte de doce mil ducados situada “en un barrio principal de la ciudad”, con “agua de pie y jardín con muchos naranjos” (Cervantes, 332); pero tampoco en la Valencia del texto de Lope<sup>16</sup>, sino en la provincia de Castellón, en el Castillo Palacio de Peñíscola (o Castillo del Papa Luna).

Uno de los aspectos más llamativos es cómo se reincorpora, se potencia o se tergiversa en *La viuda-TV* el campo simbólico y metafórico de *El celoso extremeño* (también el de *La viuda-Lope*). Regueiro significa el espacio de forma similar a como lo hiciera Cervantes. Como señala J. Casaldueiro, “en la novela el protagonista es la casa” (171). Esta funciona como símbolo de la sexualidad de Leonora y de la patología de Carrizales: “traduce los resquemores celosos y el delirio demiúrgico de Carrizales y [...] asimismo es figura de Leonora en tanto espacio cerrado a la inestabilidad del mundo exterior” (D’Onofrio, 19).

Por lo tanto, también el castillo de Peñíscola funciona como símbolo de lo femenino y de los celos enfermizos (y siempre presentes) de Carrizales. *El celoso extremeño* proporciona una atmósfera de enclaustramiento, fielmente reflejada en el castillo de Peñíscola, en sus mastodónticas puertas, gruesos muros, estrechos pasillos, lóbregas estancias, gateras, tornos y troneras. Pero además la reclusión de Leonarda se ve acentuada no solo por un castillo que “refleja perfectamente esta especie de cárcel y ese aplanamiento de los personajes”, sino también, como apunta el propio Regueiro, por la organización de los planos, basados muchos de ellos en “contrapicados constantes” y en una suerte de “barroquismo funcional” con el que se “refuerza esa idea de la inaccesibilidad de la muchacha, a la que casi siempre vemos desde abajo; en efecto, como a un verdadero icono” (Barbachano, 228).

La descripción cervantina de cómo el viejo Carrizales adereza la casa en la que vivirá él y Leonora es ya de por sí bastante significativa en relación a lo que Regueiro quiso expresar con el castillo de Peñíscola:

compró una en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle, y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman casapuerta, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azoteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa; hizo torno que de la casapuerta respondía al patio. [...] Concertóse con un despensero que le trujese y comprase de comer, con condición que no durmiese en casa ni entrase en

<sup>15</sup> En los estudios de literatura y cine/TV, la traslación consiste en reubicar los espacios, diálogos, acciones y personajes en otro u otros contextos.

<sup>16</sup> La acción de la comedia se localiza en los siguientes lugares: La Seo, San Juan del Hospital, Hospital de los Pobres Sacerdotes (Capilla de los Milagros), Puente del Real y Palacio Real.

ella sino hasta el torno, por el cual había de dar lo que trujese. [...] Hizo asimismo llave maestra para toda la casa, y encerró en ella todo lo que suele comprarse en junto y en sus sazones, para la provisión de todo el año; y teniéndolo todo así aderezado y compuesto, se fue a casa de sus suegros y pidió a su mujer, que se la entregaron no con pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura. La tierna Leonora [...] se vino a su casa; y en entrando en ella les hizo Carrizales un sermón a todas, encargándoles la guarda de Leonora y que por ninguna vía ni en ningún modo dejasen entrar a nadie de la segunda puerta adentro, aunque fuese al negro eunuco [...]. (Cervantes, 332-333)

No obstante, en la adaptación se vulgariza dicha simbología. El castillo de Peñíscola (cuerpo de Leonarda) es perforado por sus estrechos tornos y gateras por una cajita taraceada que contiene, entre otras cosas, una carta de amor del Oscuro Galán, una zanahoria y un huevo de paloma. El sentido simbólico de estos elementos se explicita verbalmente cuando la dueña le explica a Leonarda el porqué de aquella misteriosa caja de correos: “Los hombres de negocios andan siempre entre paquetes y paquetes”. O cuando, mientras leen ambas el contenido de la misiva, Leonarda mordisquea con inocencia la zanahoria, exclamando: “¡Dueña, sabe a cabello de ángel! [...] ¡Qué gusto, Dueña!”.

A estos símbolos fálicos, hay sumarles otros tantos, bien con el mismo sentido, como son capirotes, pistolón y pavo real; bien con otros pertenecientes en general al campo de la sexualidad, como son las palomas y sus arrullos, cascabeles, postres –flan, frutas y mermeladas–, paelleras, plumas en el sombrero, etc.

Por último, es interesante destacar la funcionalidad comparativa y simbólica de las palomas. En la novela ejemplar aparece este animal en dos ocasiones:

Vino la noche, y la banda de las palomas acudió al reclamo de la guitarra. (Cervantes, 347)

–¡Despierto señor, señora; y señora, despierto señor, y levantas y vienes!

Quien ha visto banda de palomas estar comiendo en el campo, sin miedo, lo que ajenas manos sembraron, que al furioso estrépito de disparada escopeta se azora y levanta, y olvidada del pasto, confusa y atónita cruza por los aires, tal se imagine que quedó la banda y corro de las bailadoras, pasmadas y temerosas, oyendo la no esperada nueva que Guiomar había traído. (Cervantes, 359)

En parte, esta comparación entre las palomas y las féminas de la casa se conserva en *La viuda-TV*. Ahora bien, Regueiro la desarrolla obsesivamente, hasta tal punto que transforma al animal en uno de los símbolos centrales de la historia, llegando incluso a competir en importancia con el de la cárcel-castillo. En *La viuda-TV* se conserva la paloma como proyección de Leonarda, de ahí los apelativos cariñosos de su marido y la descripción que de ella advierte su amante: “mi dulce paloma” y “mi paloma enjaulada”, respectivamente. En varias escenas vemos a Leonarda bien situada cerca de una pequeña jaula repleta de palomas, bien empollando literalmente el huevo del pichón en su regazo o bajo la almohada. La equivalencia metafórica en este primer ejemplo es diáfana: jaula-castillo y palomas-mujeres (Leonarda y su grupo de femeninas). Más retorcido es el significado que adquiere el segundo. El huevo, regalo del Oscuro Galán, es en sí la entrega ciega de una chiquilla encaprichada con algo etéreo, un enamoramiento que no tiene materialidad más allá de la carta en la que este pretendiente desconocido se le declara. Todo el episodio será en

este sentido la incubación de una llegada, un ansiado encuentro de Leonarda con un varón al que no conoce, pues de él no sabe ni su fisonomía, ni su personalidad, ni sus credenciales.

#### 4. Conclusiones

*La viuda-TV* es un texto filmico casi plenamente emancipado de sus fuentes. Además de ser el único en *Las pícaras* que utiliza otra obra literaria para su configuración –*El celoso extremeño* de Cervantes–, Francisco Regueiro toma como pretexto a Lope de Vega para levantar el edificio de una historia irreverente, provocativa, caótica y carnavalesca. En este sentido, se puede hablar de adaptación libre, pues, como señala Sánchez Noriega, en esta no se opera

ordinariamente sobre el conjunto del texto –que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano– sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. (65)

Para sintetizar lo explicado hasta aquí, podemos resumir que el texto cervantino analizado funciona en la adaptación como:

- 1) *Tabla de salvación de un proceso creativo bloqueado*: Cervantes (también llegó a planear la atmósfera kafkiana de *El castillo*) fue el impulso necesario para que el guion filmico pudiese terminarse. Tras varios fracasos, y cuando todo parecía irse al garete, la historia de Carrizales apareció en el imaginario creativo de Regueiro en el momento oportuno, desencasquillando felizmente el proceso creativo.
- 2) *Material para el primer acto televisivo*: estructuralmente, se acude a la novela ejemplar para configurar el pasado de Leonarda antes de enviudar. En la comedia de Lope, no llegamos a conocer a Camilo. En *La viuda-TV*, en cambio, se nos muestra días antes de su muerte.
- 3) *Material para la configuración del carácter de algunos personajes*: sin que haya nominalmente ningún nombre que pertenezca a la novela ejemplar, es fácil identificar por sus acciones y por sus rasgos comportamentales (los celos enfermizos de Lisandro/Carrizales o la inocencia de Leonarda/Leonora) a los personajes de *El celoso extremeño*. Tras el primer acto, hay un punto de inflexión en el que toma plena fuerza la comedia de Lope. Sin embargo, la novela ejemplar nunca llega a desaparecer del todo, pudiendo ser identificada por los personajes a lo largo de todo el episodio.
- 4) *Material para la configuración de los diálogos*: en el segundo acto aparecen explícitamente fragmentos del texto cervantino. De esto se deduce que si bien en un primer momento *El celoso extremeño* ingresa en el proceso creativo desde la memoria, en posteriores revisiones del guion se acude a la fuente para rescatar fragmentos que pudiesen ser útiles en los diálogos.
- 5) *Material simbólico*: el ejemplo más significativo es la casa de Carrizales. Aunque se vulgarice lo simbólico (incluso se intensifique), en esencia la cárcel-castillo de *La viuda-TV* funciona de manera similar: símbolo de los enfermizos celos del viejo y de la sexualidad de Leonarda. Otro ejemplo es la paloma, que cobra en el episodio una importancia capital, cosa que no sucede en la novela ejemplar.

**Obras citadas**

- Anónimo. "Cervantes y la tele." *ABC* (24/05/1983): 101.
- Barbachano, Carlos J. *Francisco Regueiro*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989.
- Casalduero, Joaquín G. *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid: Gredos, 1969.
- Calvo Revilla, Ana. "Recreación narrativa de *El celoso extremeño: Amad a la dama*, de Gonzalo Hidalgo Bayal." *Anales cervantinos XLV* (2013): 217-240.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Jorge García López ed. Madrid: RAE, 2013.
- D'Onofrio, Julia. "En cárcel hecha por su mano. Rastros de la emblemática en *El celoso extremeño* de Cervantes." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 28 (2008): 19-40.
- Caparrós Lera, José M.<sup>a</sup> *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1999.
- España Arjona, Manuel. "La picaresca femenina en la TV: producción y recepción en la serie *Las pícaras* de José Frade." En Francisco Salvador Ventura ed. *Cine e Historia(s)*. Paris: Université Paris-Sud, 2015. 351-362.
- Febres, Eleodoro J. "El celoso extremeño: estructura y otros valores estéticos." *Hispanófila XIX* (1976): 7-21.
- Galindo, Carlos, "José Frade: «La colaboración con TVE es necesaria»." *ABC* (8/04/1983): 65.
- Lope de Vega, Félix. *La viuda valenciana*. Teresa Ferrer Valls ed. Madrid: Castalia, 2001.
- . *Sonetos*. Ramón García González ed. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 [http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwd473. Consulta: 03/09/2017].
- Palacio, Manuel. *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Pérez Perucha, Julio. "Prólogo." En José Luis Castro de Paz y Xosé Nogueira coords. *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2014. 7-13.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Snyder, Blake. *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Chelsea: Michael Wiese Productions, 2005.
- Sieber, Harry. "Introducción." En Miguel de Cervantes *Novelas ejemplares*. Vol. 1. Harry Sieber ed. Madrid: Cátedra, 2001. 13-34.
- Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.