

LA ILUSTRE FREGONA DE SÁNCHEZ ENCISO Y LION-DEPETRE*

VICTORIA ARANDA ARRIBAS

Universidad de Córdoba

l22ararv@uco.es

1. SU NOMBRE OIRÁN LOS TÉRMINOS DEL MUNDO

Cervantes escribe al final de la octava de sus *Novelas ejemplares* que «dio ocasión la historia de la *fregona ilustre* a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solemnizar y en alabar la sin par hermosura de Constanza» (1997: 89)¹. Pues bien, nunca estuvo el alcalaíno más en lo cierto. No solo los cisnes toledanos tomaron tan admirable suceso como modelo para sus trovas, sino que esta novelita resultaría de las preferidas entre las doce «hijas de su entendimiento» a la hora de subir a las tablas. Todavía en la Edad de Oro, se sucedieron versiones teatrales como *La ilustre fregona o el amante al uso* (atribuida a Lope y publicada en la *Veinticuatro parte perfecta* de sus comedias, 1641)², *La hija del mesonero o la ilustre fregona* (Diego de Figueroa y Córdoba, 1661) y *La más ilustre fregona* (manuscrito paródico firmado por José de Cañizares en 1709)³.

Una vez despedido el siglo XVII, esta moza de mesón tampoco perdió su lustre. Se registran desde entonces una comedia de Diego San José y un par de exitosas

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO «La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)» (FFI2017-85417-P) y ve la luz gracias a la financiación de una Beca FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Sin la impagable ayuda del Fondo Documental de Radio Televisión Española (RTVE) no habría sido posible el visionado del capítulo de *Hora 11* y, en consecuencia, la redacción de este artículo.

¹ Citaré siempre por la edición de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997). Modernizo la grafía.

² Véase Presotto (2003) acerca de su tradición textual.

³ Sobre la fortuna teatral de las *Ejemplares* a lo largo del seiscientos, véase Vaiopoulos (2010). González de Amezúa (1982: 323) alude a otra adaptación, escrita por Vicente Esquerdo —con el mismo título que la historia de Cervantes—, que fue representada el 1 de julio de 1619, si bien no se conserva.

zarzuelas: la primera, salida de la pluma de Miguel Echegaray, se estrenó en 1891; le seguiría, en 1905, la de Sinesio Delgado. Por último, Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo convirtieron varios cuadros del relato cervantino en su aplaudidísima *El huésped del Sevillano* (1926) (Amezúa, 1982: 324)⁴.

El cinematógrafo, aún en pañales a principios del novecientos, tampoco quiso perder ese tren que condujo la peripecia de Constanza, Carriazo y Avendaño hacia otras artes. En 1927 se proyectaba *La ilustre fregona* del portorriqueño Armando Pou (Aranda Arribas, 2017); y del año 1926 data un guion sobre el mismo asunto firmado por un tal Francisco Carrillo Casado⁵. Pero el viaje de los nobles burgaleses por la pantalla no se detendría ahí. Un nuevo medio, la televisión, se hizo eco de su éxito y la transformó en material catódico hasta en tres ocasiones: en 1963, Carlos Muñoz dirigió una adaptación para *La novela del lunes*, con Gemma Cuervo, Francisco Morán y Roberto Llamas como el trío protagonista⁶; por desgracia, no ha sobrevivido ninguna copia. La segunda —de la que me ocuparé en este trabajo—, dirigida por Luis Sánchez Enciso, se emitió el 30 de julio de 1973⁷; la tercera y última (por el momento) de

⁴ También esta «reinención» dentro del mal llamado «género chico» gozó de sendos traslados al cine: en 1939 se estrenaba una producción homónima, con capital hispano-mexicano, bajo el amparo de Arte Films y dirigida por Enrique del Campo: Luis Sagi-Vela, Marta Ruel y Charito Leonis encarnaron los tres papeles principales <https://www.imdb.com/title/tt0031457/?ref_=nv_sr_srsrg_1> [Consulta: 16/01/2020]. En televisión, la entonces única cadena nacional emitió una adaptación realizada por Juan de Orduña en 1970 <https://www.imdb.com/title/tt0031458/?ref_=nv_sr_srsrg_0> [Consulta: 16/01/2020].

⁵ González de Amezúa (1982: 324) afirmaba que la película llegó a ver la luz en 1925, pero no hay noticias de su estreno en ningún medio de la época; por ello me inclino a pensar que el guion —la Biblioteca Nacional de España conserva una copia con la rúbrica de su autor—, impreso en 1926, nunca llegó a materializarse.

⁶ «En la temporada 62-63 se estrenó el programa *Novela del lunes* que, con horario de sobremesa y durante 45 minutos, tuvo también el afán paternalista y divulgador de las grandes obras en los ámbitos sociales más rurales de España que confesaban los promotores de la televisión en aquellos años» (García de Castro, 2002: 31). El éxito del formato haría que se desdoblara en *Novela II*, de horario nocturno, que emitía adaptaciones en series de cinco capítulos de lunes a viernes. Dentro de este espacio se rodó otra versión de *La ilustre fregona* (Gabriel Ibáñez, 1978) y una más de *El licenciado Vidriera* (*Los hombres de cristal*, Fernando Delgado, 1966).

⁷ La revista *Tele Radio* (30 julio, n.º 814, 1973) la anunciaba del siguiente modo: «Álvaro Lion-Depetre ha construido un guion de extremada sencillez sobre la novela de Cervantes, *La ilustre fregona*: sin embargo, el guionista nos presenta un despliegue en el ritmo, que logra transmitirnos la profunda alegría vital de un mundo artístico en el que conviven la modernidad de una rebeldía contra todo lo que amenace la libertad de hombre y la reputación de un estado de inocencia, de un cristianismo alegre al que Trento enlazó en gran medida, haciéndole perder su primitivo encanto. El tema es simple: dos jóvenes, Diego y Tomás, deciden plantar sus estudios en Salamanca e ir a conocer mundo. Camino de Sevilla, hacen escala en Toledo, en el Mesón del Sevillano, y allí uno de ellos se enamora perdidamente de una hermosa y extraña moza llamada Constanza».

las «transposiciones»⁸ de esta historia a caballo entre lo picaresco y lo cortesano se estrenaría cinco años después: un largometraje demediado para la serie *Novela*, bajo la dirección de Gabriel Ibáñez con Teresa Rabal como Constanza y Emilio Gutiérrez Caba en el papel de Tomás de Avendaño⁹.

El capítulo de Sánchez Enciso se incluyó dentro de *Hora II*¹⁰, un programa de dramáticos de la segunda cadena (UHF por aquellos días) que adaptaba novelas de muy diversa índole. Respecto a dicho formato, Guarinos (2010: 113) subraya que fue uno de aquellos espacios de teleteatro que «se convirtieron en laboratorios de experimentación donde importantes realizadores [filmaron] las obras más arriesgadas de toda su carrera». Sin embargo, en este medimetraje sobre *La ilustre fregona* ni la dirección resulta innovadora, ni acusa una factura del todo teatral¹¹. La apuesta por una realización de corte clásico —sin restarle dignidad a su estilo— no evita que la trama discorra por una serie de escenarios bastante convincentes, sobre todo si los comparamos con el *atrezzo* de otros programas de la misma cadena allá por los setenta¹². Casi toda la acción se despliega en interiores: una posada del siglo XVII, con habitaciones austeras y salones nobles, aunque también se atrevieron a fingir un espacio exterior grabado en estudio que logra engañar a la vista.

Esta versión fue rodada por Luis Sánchez Enciso (Tetuán, 1930), con un guion adaptado por Álvaro Lion-Depetre (Ciudad de México, 1946). El primero alternaría la dirección televisiva y la escritura cinematográfica —figura entre los responsables de la adaptación de *La tía Tula* de Unamuno a cargo de Miguel Picazo

⁸ Según Wolf (2001: 15-16), es más recomendable el uso de «transposición» que el de «adaptación», pues así conseguimos desprendernos de esa connotación negativa que incide sobre este último: «La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen —literatura— “quepa” en el otro formato —cine— [...]. Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de “transposición”, porque designa la idea de traslado, pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema».

⁹ Me ocuparé de ella —o de sus restos, pues solo perviven dos de los cinco capítulos que la conformaban— en otro lugar.

¹⁰ Dentro del corpus de *Hora II*, también figuran otras dos novelitas barrocas; una de Cervantes y otra de Lope: *El casamiento engañoso* (Juan Tébar, 1970) y *La prudente venganza* (Josefina Molina, 1971).

¹¹ Compárese, por ejemplo, con el capítulo del mismo programa acerca de *La prudente venganza* (1971). Esta adaptación de la tercera de las *Novelas de Marcia Leonarda* (1624) fue transformada en musical por Josefina Molina, Premio Nacional de Cinematografía (2019), que además subrayó su teatralidad con no pocas audacias visuales.

¹² Pienso, por ejemplo, en la transposición de *El licenciado Vidriera* realizada en 1973 por Antonio Chic para *Ficciones* (1971-1987), otro dramático en el que las tablas del escenario se muestran sin miramientos y las paredes aparecían rudimentariamente pintadas sobre cartón o papel maché.

(1964)¹³—; más tarde, se incorporó al área de Deportes de RTVE, de la que saldría con cajas destempladas en 1994. El segundo se formó en las aulas del Teatro Estudio de Madrid, dirigido por Miguel Narros y William Layton. Además de trabajar como guionista, también ha cultivado la novela, con títulos como *Los tres mejores días de la muerte de Pedro Velat* (1987), *El último barón de Veras* (Premio Internacional de Novela Luis Berenguer, 2002) y *El año que murió Machín* (Premio Bombín de Novela Corta de Humor, 2011)¹⁴. Asimismo, ejerció como ayudante de Buñuel durante el rodaje de *Tristana* (1970) y estuvo a las órdenes de otros grandes del séptimo arte, como Orson Welles o François Villiers¹⁵. Sin abandonar el universo del autor del *Quijote*, en 2016 alumbraría el guion de *Los enigmas de Cervantes*, filme documental sobre la vida del complutense que TVE produjo con motivo del cuarto centenario de su muerte y que fue dirigido por Belén Molinero¹⁶.

Antes de analizar su *Ilustre fregona*, convendrá esbozar siquiera el contexto en que se fraguó. Durante los primeros años de la pequeña pantalla, las novelas, igual que ya ocurría con el cine en su etapa silente, ayudaron al desarrollo del nuevo medio. Se trataba de una fórmula que permitía suplir una de sus carencias: la necesidad de entretener y a la vez enseñar a un público cada vez más diverso. El *prodesse et delectare* del Medievo se metamorfoseaba así en monitor y brindaba a los responsables de la primera cadena la oportunidad de dignificar una parrilla que pronto demostró su influencia sobre la ciudadanía. Gracias a la creación de la UHF se priorizaron los programas de perfil cultural, entre los cuales se contaban las adaptaciones librescas¹⁷.

Nuestra televisión siguió así la estela de otras naciones que habían potenciado la traslación de su acervo novelesco al nuevo invento y también se apuntaría a la estética del llamado *heritage cinema*, etiqueta que primero se aplicó al cine británico que recreaba, con cierta nostalgia, los años previos a la Segunda Guerra

¹³ José Luis Borau contaba que la amistad entre Picazo y Enciso, al igual que entre muchos otros nombres de la pantalla, se fraguó en la Escuela de Cine, en concreto durante la organización de una huelga contra la falta de orden en el centro: «Patino y Picazo corrian con la voz cantante de los mayores, y Paco Molero, Mario Camus, Luis Sánchez Enciso y uno mismo, con la de los menores» (2004: 80).

¹⁴ <<https://www.imdb.com/name/nm0513311/>> [Consulta: 17/01/2020].

¹⁵ <<http://www.academiav.es/bio/lion-depetre-alvaro/#.XiBE4VnKiRs>> [Consulta: 16/01/2020].

¹⁶ Disponible en la web de Radio Televisión Española <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-enigmas-de-cervantes/enigmas-cervantes/38435847>> [Consulta: 15/12/2019].

¹⁷ Las adaptaciones literarias fueron muy populares entonces, por lo que se crearon varios formatos que iban desde el teleteatro puro de *Estudio I* —sin duda el más famoso— hasta el trasvase cercano al moderno concepto de serie de ficción, como *Los libros*, concebida por Jesús Fernández Santos en 1974.

Mundial¹⁸, y más tarde a aquellas cintas que se esmeraban en la reconstrucción de los ambientes de épocas pasadas y que, muy a menudo, eran de cuño literario¹⁹.

De este modo, parece natural que se rodaran hasta dos adaptaciones de *La ilustre fregona* en los setenta, y más todavía que la ficción televisiva diera pie a una verdadera Edad de Plata por lo que atañe a la transmisión de varios de los relatos cervantinos, ya que la historia de Constanza no fue la única en beneficiarse de esta coyuntura²⁰.

¹⁸ «The critical characterisation of heritage cinema, a descriptor coined by critics rather than a genre recognised as such by industry and audiences, has to be understood as emerging from the splenetic British political atmosphere of the Margaret Thatcher premiership (1979-90). Parallel and perhaps essential to Thatcher's project of dismantling much of Britain's industrial sector in the name of defeating socialism was a narrow version of Britishness, indeed 'Englishness' (Thatcher styled herself an 'English nationalist'), which celebrated whiteness, the colonial past and the values of the upper middle classes and aristocratic elite. What came to be identified as heritage cinema was seen by scholars on the left to be a correlate of Thatcherite ideology» (O'Leary, 2016: 63-64).

¹⁹ Dechados de este tipo de producciones serían la multipremiada serie de Granada Television *Retorno a Brideshead* (1981), de Charles Sturridge y Michael Lindsay-Hogg; los filmes *Una habitación con vistas* (1985) y *Regreso a Howards End* (1992), de James Ivory; y las monumentales *El gatopardo* (1963) y *Luis II de Baviera, el rey loco* (1973), ambas dirigidas por Luchino Visconti.

²⁰ Habría que situar la «Edad de Oro» justo en los albores del cine: «Desde bien temprano empiezan a rodarse transposiciones literarias y, cómo no, dentro de la nómina de escritores fue inevitable acudir a Cervantes. Los escollos que las obras del autor de las *Novelas ejemplares* (1613) oponen a su adaptación no necesitan de comentario, por más que en esta "etapa incunable" los cineastas no fueran conscientes de los apuros que habrían de superar» (Aranda Arribas, 2017: 122). En 1910, Narciso Cuyás rodó una versión de *El curioso impertinente*; en 1913, el gallo Léonce Perret adaptó *La gitanilla*; y Adrià Gual estrenaba otra película sobre la primera de las *Ejemplares* en 1914, con la intención de iniciar una saga de películas inspiradas en la colección de Cervantes. Quizá por ello *La gitanilla* fue sin duda la que gozó de más fama en aquella época: se rumorea que Louis Feuillade tenía intención de rodar su propia versión, cuyo libreto estaba ya esbozado hacia 1914 (véase Seguin, 2015: 250-253). Asimismo, Ricard de Baños realizó *La gitana blanca* en 1919, de clara impronta cervantina; André Hugon hizo lo propio en 1924 y, por último, Harley Knowles dirigiría *The Bohemian Girl* (1922). Añadiré que se tiene noticia de un corto homónimo (1927) de Harry B. Parkinson. A estas películas habría que sumar *The Bohemian Girl*, de James W. Horne y Charley Rogers (1938), protagonizada por Stan Laurel y Oliver Hardy —conocidos en España como el Gordo y el Flaco—, y *La gitanilla* que Fernando Delgado rodó en 1940. Vale la pena citar asimismo la perdida *Cantando llegó el amor*, producción argentina de 1938 basada en *El celoso extremeño*. Por lo que se refiere a *La ilustre fregona*, ya he aducido las adaptaciones de Armando Pou (1927) y el guion de Francisco Carrillo (1926). Este corpus se enriquecería, ya en el tardofranquismo, con *La gitanilla* (Manuel Aguado, 1970), *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966), *El licenciado Rodaja* (Antonio Chic, 1973), *El licenciado Vidriera* (Jesús Fernández Santos, 1974), *La tía fingida* (Antonio del Real, 1983) y las mencionadas *El casamiento engañoso* (Luis Calvo Teixeira, 1970) y *Rinconete y Cortadillo* (Miguel Picazo, 1971). Basilio Martín Patino dirigió también un mediodetraje sobre *Rinconete y Cortadillo* (1968) para *Cuentos y leyendas*, cuya emisión fue prohibida por la censura, que obligó a destruir todo el material rodado (Oliva, 2018: 17).

Abordaré a renglón seguido el tipo de transformación que se operó sobre el texto base; un proceso en el que intervinieron el director y el guionista del capítulo —Sánchez Enciso y Lion-Depetre—, más que plegados al contexto histórico, las circunstancias y avatares de la producción, al público al que iba dirigida y, claro, al espacio televisivo del que formaba parte. Seguiré el orden lineal de la trama, con vistas a deslindar tanto las diferencias respecto a la novela como los paralelismos y los recursos genuinamente cinematográficos que se utilizaron para recontar la historia de *La ilustrada fregona*.

Para informar de los cambios respecto al original, convendrá recordar el argumento de la obrita de Cervantes. Don Diego de Carriazo regresa a la «ilustre y famosa» ciudad de Burgos tras una escapada de tres años en la que disfrutó de la libertad que le ofrecía la vida de pícaro. A su vuelta, le cuenta a su amigo Tomás de Avendaño sus rufianerías y lo convence para unirse a él en futuras aventuras como miembros del hampa. Con este propósito, comunican a sus padres que desean ir a estudiar a Salamanca²¹. Pero como no terminan de fiarse, los progenitores ordenarán que un ayo, Pedro Alonso, y otro par de criados los escolten

²¹ Recuérdese que también Isunza y Gamboa, los protagonistas de *La señora Cornelia*, deciden dejar atrás los estudios, sin prevenir a sus padres, para marchar a Flandes. Esta pareja de vascos sí que pisará suelo flamenco, pero paradójica e irónicamente ya en tiempo de paz. De modo que no tardan tampoco en emigrar para continuar su *cursus honorum* en Bolonia. Por otro lado, Tomás Rodaja, en *El licenciado Vidriera*, hará una pausa en su formación para acudir a los Países Bajos con el capitán Valdivia, aunque no como soldado, sino como simple espectador. Tras constatar que no es posible alcanzar la fama por medio de las letras, y después de su tronada etapa como licenciado Vidriera, será allí donde termine sus días. No obstante, esta vez sí tomará parte en la lucha y morirá con honor. En suma, *La ilustrada fregona* no es la única de las *Novelas ejemplares* en la que la vida de los estudiantes y la guerra aparecen vinculadas, si bien Cervantes nunca llegará a relatar las peripecias de sus personajes en el frente flamenco, por el que siempre pasan de puntillas. Al mismo tiempo, cabe señalar la relación tan estrecha que guardan la vida del pícaro y la del soldado: «La falta de verdadera vocación militar de los pícaros, que hacen de la carrera de las armas apenas una cala temporal o poco más, establece la gran diferencia con los soldados en obras (caracterización del personaje) y palabras (narración y configuración del relato). Y es que la perspectiva profesional, con lo que tiene de interés y de seguimiento de un patrón muy preciso, está en el centro de las relaciones y vidas soldadescas. [...] La novela picaresca constituye un modelo mayor para la narración autobiográfica de las vidas, que igualmente se fundamentan en las más ramplonas relaciones soldadescas» (Sáez, 2019: 154). Por otro lado, los estudiantes que no estudian también son una figura recurrente en las *Novelas ejemplares*. Según Grilli, «en una sociedad estamental, [...] la figura del estudiante es tal vez justificadamente el oficio o condición social que permite la movilidad social, ideológica y moral más elevada. Si el pícaro y el soldado gozan de mayor capacidad para dislocarse en la geografía y abandonarse a largas peripecias; si el caballero y el aristócrata tienen a su alcance medios que les consienten viajes y peregrinaciones, el estudiante, sea cual sea su [origen] estamental, puede acceder a otros roles o mimetizarse con ellos. Por ello en las *Ejemplares* [...], dentro de cada novela encontramos a un estudiante ejerciendo al descubierto su identidad, escamoteándola o disfrazándola: [...] caballeros, pícaros, gitanos, cortesanos, capigorriones, militares aprendices o jubilados, estudiantes que lo son y no lo parecen, sin faltar la presencia de singulares mujeres y damas cuya identidad y habilidad

durante su periplo. Sin embargo, los muchachos se las ingenian para zafarse de ellos y obrar a su sabor; no sin antes dejarles una carta en la que fingen una partida a Flandes para hacer la guerra.

Ya libres, Carriazo y Avendaño ponen rumbo a las almadrabas de Zahara de los Atunes (Cádiz), el paraíso perdido del primero. Antes pararán en un mesón de Toledo donde escuchan a unos mozos hablar de «la más hermosa fregona que se sabe» (31). Tamaños elogios despiertan en Avendaño «un intenso deseo de verla» (32). Así, los protagonistas se dirigen enseguida a la posada del Sevillano, donde sirve y también habita la razón de su curiosidad: Constanza. Avendaño se las arreglará para verla y queda perdidamente enamorado. Hasta el punto de publicar ante el dueño de la venta que es un criado con orden de esperar allí a su señor; malicia gracias a la cual consigue una habitación. Contra la voluntad de Carriazo, los amigos se afincarán en la ciudad imperial, dado que Avendaño no logra sacarse de la cabeza a la mesonera. A partir de entonces, se harán llamar, respectivamente, Lope Asturiano (Carriazo) y Tomás Pedro (Avendaño).

Los empeños sentimentales de Avendaño se mezclan a lo largo de la trama con las pependencias y jocosas astucias de Carriazo. Mientras, ambos sufrirán el acoso de sendas criadas, la Argüello y la Gallega, que les resultan del todo indeseables²². Pasado un tiempo, los padres de los muchachos llegan al mesón del Sevillano sin saber todavía que allí se hospedaban sus hijos. Su visita estaba motivada por la búsqueda de la hija ilegítima del padre de Carriazo, fruto de una violación que cometió años atrás²³. Hablan con el mesonero, que les aclara que la joven por la que preguntan no es sino Constanza, a quien una dama noble, conocida como la Señora Peregrina, alumbró en aquella posada y había dejado a su cargo hasta que llegara la persona oportuna²⁴. Para acreditar la identidad

estudiantil queda manifiesta [...] desde un principio o resaltan solo al final de la historia relatada, tras unos comprometidos avatares» (2004: 188).

²² Las mesoneras desempeñan aquí un rol parecido al de las prostitutas Cariharta, Escalanta y Gananciosa en *Rinconete y Cortadillo*. Los pícaros de dicha novelita, como Diego de Carriazo, no accederán nunca al amor; solo lo contemplan a través de las amarguras de estas daifas y de otros miembros de la cofradía de Monipodio.

²³ Otro estupro, el de Leocadia a manos de Rodolfo, desencadena *La fuerza de la sangre*. Como se sabe, la sexta de las *Ejemplares* concluye con el «feliz» casamiento de la víctima y su violador, orquestado por la madre de este. En la colección cervantina, los abusos sexuales, si bien se condenan, desembocarán en un epílogo satisfactorio para todos los implicados.

²⁴ La historia de la Señora Peregrina es siquiera parecida a la de Cornelia Bentibolli en *La señora Cornelia*, pues ambas son damas principales que dan a luz a sus hijos a escondidas y terminan en una posada. Quién sabe si, en realidad, el verdadero nombre de la madre de Constanza era el mismo de la noble italiana. Tengamos en cuenta que también la hermosa fregona (su hija) comparte apodo con otra de las protagonistas de la colección cervantina: la gitanilla Preciosa, cuyo nombre real, Constanza, se revela durante el epílogo del relato. A decir verdad, la repetición onomástica en el volumen de 1613 —estos no son los únicos casos— es una constante que

del caballero, les confió una cadena y unas señas en un pergamino que el sujeto en cuestión debía ser capaz de completar. Don Diego de Carriazo pone entonces sobre la mesa las piezas que faltan y prueba a las claras que es el padre de Constanza. En paralelo, el Corregidor de Toledo, que frecuentaba aquel lugar y casualmente es primo de don Juan de Avendaño, a la sazón padre de Tomás, hace entrar al pícaro Carriazo, de modo que los progenitores descubren, por fin, el auténtico paradero de sus hijos.

El desenlace distribuye la felicidad entre todos los personajes y se sella con una boda triple: 1.º la de Avendaño con Constanza; 2.º la de Diego con la hija del Corregidor; y 3.º la de Pedro, hermano de esta y antiguo pretendiente de la fregona, con una hermana de Avendaño.

2. UNA ILUSTRE ADAPTACIÓN

La adaptación de *Hora II* arranca en Burgos, ciudad que nunca llegará a mencionarse. De hecho, los títulos de crédito se reproducen sobre el fondo de un viejo grabado que parece representar la antigua corte de Carlos I²⁵. A continuación, un narrador en *voice-over* anuncia que

hace muchos años, allá por el 1500, que ocurrió en la ciudad de Toledo un hecho que, por su gracia, corrió pronto de boca en boca. Quizá hayáis oído hablar de él, lo llaman «la historia de la ilustre fregona». Yo os lo voy a contar como lo sé, que es como a mí me lo han contado (02:50).

Sorprende de veras este *incipit*, por distinto respecto al de *La ilustre fregona* y porque, paradójicamente, recuerda a uno de los tópicos abrazados por Cervantes en su narrativa: el del «manuscrito encontrado»²⁶. De hecho, tampoco dicho recurso se orilló dentro de este relato, ya que cuando los padres de Carriazo y Avendaño reciben la carta en la que sus hijos informan de su viaje a Flandes, el narrador arguye que de aquella misiva «no dice nada el autor de esta novela» (29). He aquí, pues, una técnica que aparecía ya en el *Quijote*, cuyo padre (o padastro),

podría arrojar alguna pista sobre aquel «misterio que [estas doce novelas tienen] escondido y las levanta». Abordo este asunto en otro trabajo en curso.

²⁵ Lo mismo ocurre en *La ilustre fregona* (1978) de Gabriel Ibáñez. Este recurso era moneda común en los programas que recreaban épocas remotas. Fernández Santos, en *El licenciado Vidriera de Los libros* (1974), incluso hace que la cámara se pasee en plano detalle por estas estampas mientras el narrador informa sobre la fortuna de este relato en la historia de nuestra literatura.

²⁶ En este tópico de los libros de caballerías «el autor-narrador refiere que la obra fue localizada o llegó a él de modo accidental, que procedía de algún sitio remoto y exótico, o que estaba oculta en algún insospechado lugar; además, nos indica que el manuscrito fue descubierto en circunstancias absolutamente maravillosas e inopinadas» (Campos García Rojas, 2012: 48).

o sea, Cervantes, atribuyó al historiador arábigo Cide Hamete Benengeli. En la historia del hidalgo afloran múltiples voces que comparten la responsabilidad del texto. Según Haley, hay un «yo anónimo» que habla hasta el capítulo octavo inclusive. Luego toma el testigo «un “segundo autor” que asume el [papel de narrador] con la descripción de su experiencia de lector insatisfecho con los ocho capítulos iniciales, que le habían dejado en ascuas, curioso por saber cómo acababa el episodio». Cervantes acude entonces al manuscrito del moro, hallado en Toledo, escrito en árabe y que precisa de un traductor. Pero aún «queda un intermediario: [...] el nebuloso personaje que cobrará cuerpo al fin del capítulo VIII para hilvanar el fragmento del primer autor con la aportación del segundo, y que reaparece en el capítulo final de la primera parte para hacer las últimas observaciones» (1984: 270-275).

Álvaro Lion-Depetre compuso un libreto de *La ilustre fregona* dos veces cervantino. A saber: Cervantes había cedido la paternidad de su historia a otro autor, pero, como digo, al final publicó que después fue cantada por otros muchos. Este detalle le permite al guionista retomar, justo en la obertura del medimetraje que nos ocupa, el hilo que el novelista dejara suelto al final. Se ha de entender, entonces, que existen muchas versiones de *La ilustre fregona*. Y entre todas ellas, los realizadores de Televisión Española refieren la que ellos conocen, que no puede ser otra que la de 1613, pues la trama que se nos muestra supone una reescritura de aquella novelita²⁷.

Seguidamente, en un opulento salón, descubrimos a Carriazo y Avendaño en amena charla y con idénticos trajes. Hasta la aparición de Constanza, apenas hay diferencias entre ambos sujetos, que parecen emular a los no menos conocidos Rinconete y Cortadillo. Puede que la ropa, en este caso, subraye dicho paralelo, solo interrumpido por el flechazo de Avendaño, que bifurca sus caminos, la trama e incluso el género de la propia novela. En palabras de Avalle-Arce, «aquí no se trata de una reduplicación de protagonistas como en *Rinconete y Cortadillo*, sino de un desdoblamiento, en el cual, a medida que se apaga la personalidad de Avendaño, cobra más vida la de Carriazo» (1985: 11)²⁸.

Asistimos así a una idealización de la picaresca. Este diálogo no aparecía como tal en el texto barroco, por lo que Lion-Depetre hubo de nutrirse de las breves noticias iniciales sobre las correrías de Avendaño al principio del relato.

²⁷ Quizá podamos considerar como versiones previas a la cervantina las comedias de Lope de Vega *El mesón de la corte* y *La noche toledana*, que Oliver Asín (1928) juzgó los antecedentes directos de aquella.

²⁸ Lo mismo opinaba Casaldueiro (1974: 191): «este desdoblarse marca las dos zonas de la obra, sin indicar, no obstante, la marcha de la narración, la cual aparece dividida en cuatro partes».

Veamos solo un ejemplo. Si el narrador, y a lo largo de varias páginas, escribía:

En tres años que tardó en parecer y volver a su casa, aprendió a jugar a la taba en Madrid, y al rentoy en las Ventillas de Toledo, y a presa y pinta en pie en las Barbacanas de Sevilla [...] (1985: 20).

¡Oh, pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva innumerable que se encierra debajo deste nombre *pícaro!* (1985: 22).

El último verano le dijo tan bien la suerte que ganó a los naipes cerca de setecientos reales, con los cuales quiso vestirse y volverse a Burgos, y a los ojos de su madre, que habían derramado por él muchas lágrimas (1985: 24).

Lion-Depetre irá saltando de una página a otra para condensar muchas de las claves que nos facilitó el escritor sobre el currículum picaresco de Carriazo. Mata así dos pájaros de un tiro: resume la información que ofrecía el narrador sin acudir al *voice-over* y, de paso, desarrolla el diálogo de un encuentro que en la novela solo se mencionaba:

TOMAS. ¿Y ganabas en el juego? Sigue contándome.

DIEGO. Unas veces ganaba y otras veces perdía. Esos pícaros saben mucho de trampas. A las tabas, aprendí a tirar de tal manera que ya siempre ganaba. En Madrid conseguí algún dinero y así fui al sur a pasar el verano. Ay, Tomás amigo, si conocieras la fauna innumerable que se encierra bajo este nombre: ¡Pícaro! [Tomás ríe]. Pobres fingidos, tullidos falsos, ciegos con vista ¡y qué vista!²⁹ [risas] Ahí todo es aventura. El hambre pronta, la haradura abundante, el juego siempre, las pendencias en el aire... Ahí se canta, se reniega, y sobre todo, se vive.

TOMÁS. ¡Cómo te envidio compañero! Llevo yo ya tres años acudiendo a la universidad de Salamanca y conozco menos que tú de la vida. Pero, cuéntame otra vez cómo y por qué volviste.

[...]

DIEGO. Llevaba ya tres años columpiándome de Madrid a las barbacanas de Sevilla, de Sevilla a los puertos, cuando me entró el deseo de volver a ver a mi madre. Tuve suerte con el naipe, y yo ayudé un poco a esa fortuna con unos trucos que me enseñó en Zocodover un pícaro de cocina, sucio, gordo y simpático (4:00-4:45).

²⁹ Es sugestiva la inclusión del tipo de los «ciegos con vista» dentro de la caterva de malandrines enunciada por Cervantes. Y no será la única vez, porque, en Toledo, Carriazo regresa a la posada y dice haberse encontrado con un viejo amigo de esta misma ralea. Es probable que este guiño al invidente aluda al primer amo del *Lazarillo* (1554), obra fundadora de la picaresca.

Durante esta plática, a pesar de los recortes y ligeros cambios determinados por la modernización, el guionista recicló distintos aspectos del discurso cervantino y los unió en un puzzle cuyas piezas encajan con finura. Se trata de un recurso que se repetirá en casi todas las escenas, las cuales se mantienen muy fieles a lo escrito por el autor del *Quijote*. Empero, el libreto elidió extrañamente uno de los episodios más singulares: el que se desarrollaba en las adoradas almadrabas gaditanas de Carriazo. Es probable que fruto de problemas presupuestarios, o bien por no estimarlas atractivas, o tal vez por sospechar que no tendrían la misma gracia para un público de hoy que para los lectores del seiscientos.

A continuación, entran en el cuarto los padres de los dos protagonistas, quienes se escapan por la ventana y los escuchan discutir sobre las andanzas de Carriazo, de las que su padre parecía estar enterado. Poco después, los hijos se reincorporarán a la estancia y revelan su deseo de ir a estudiar a Salamanca. Como he adelantado, el viaje discurrirá bajo la tutela de Pedro Alonso y un criado que propician una de las escenas más simpáticas de todo el episodio.

Poco nos dijo Cervantes sobre el ayo, pero la información es lo bastante precisa como para hacernos una idea del tipo de personaje: «era más hombre de bien que discreto» (29). En consonancia con esta pincelada, y para darle otro toque cómico a este lance, la fuga de los muchachos se cuenta de forma muy distinta a las *Ejemplares*. Sánchez Enciso nos presenta a Pedro Alonso en casa de sus amos para notificarles la nueva de la desaparición de sus herederos y entregarles la epístola de marras; o sea, se rueda justo aquí la escena que Cervantes obviaría, acaso porque las reacciones de los padres no aportarían nada especial ni tampoco inesperado. De hecho, es lo que se plasma en el telefilme: las madres lloran y los cabezas de familia se emocionan con la sola idea de las batallas en los Países Bajos. Lo original de la cinta, por lo que afecta a este pasaje, se cifra en que el presente de esta escena se va intercalando con la fuga a modo de *trompe-l'œil*. Con otras palabras: mientras que la voz de Pedro Alonso refiere la versión oficial contenida en la carta, la imagen nos explica lo que ocurrió en realidad. Más aún: el maestresala evoca que «después de instalar cómodamente a [...] don Tomás y don Diego, hicimos nuestra colación y nos dispusimos a dormir. Joan, el criado, hacía la primera guardia; yo hacía la segunda». Sin embargo, la cámara se concentra sobre Pedro Alonso, que pierde el sentido tras beber como un cosaco (¿otro guiño lazarillesco?), y a un criado que sucumbe al cansancio; lo que no impedirá que el narrador prosiga de esta guisa: «Juan, el criado, vigilaba mosquete en mano» (10:35). Asimismo, el aspecto del cómico que interpreta al ayo —otro pícaro más— se ajusta bien al descrito por Cervantes: «había dejado crecer la barba porque diese autoridad a su cargo» (26).

Continúa el criado: «Tardó en venir el sueño, y yo no cerré los ojos hasta que vi que Morfeo se había apoderado de mis jóvenes amos». Durante esta narración,

veremos en cambio cómo los camaradas se levantan y golpean a Pedro Alonso para asegurarse de que no despertará. La mentira alcanza ahora cotas insospechadas: «Siento decir, señor, que Juan el criado se durmió, seguramente por el efecto de alguna pócima, pues ocurrió durante la noche que yo fui atacado. De pronto, no me dieron tiempo para defenderme, y quedé amordazado y atado como un fardo». Lo divertido es que, mientras escuchamos esta treta, observamos cómo Carriazo y Avendaño le quitan el vino a su ayo y le hacen burlas sin arrancarlo de su sueño.

Al acabar su relato, don Diego de Carriazo relee la carta de este par de linajudos pilluelos que calca a plana y renglón la cervantina:

Vuesa merced será tan amable, Pedro Alonso, de tener paciencia y de volver a Burgos, donde dirá a nuestros padres que, habiendo nosotros sus hijos considerado cuánto son más de hombres las armas que las letras, hemos determinado cambiar Salamanca por Flandes. Nos llevamos el dinero. Las mulas pensamos vender. Nuestra noble intención nadie la juzgará mal si no es cobarde. Dios guarde a su merced muchos años. Puesto ya un pie en el estribo, don Diego Carriazo y don Tomás de Avendaño (13:29-14:43)³⁰.

Nótese, eso sí, que una frase será pronunciada hasta tres veces, con distintos matices en función de su emisor: los padres, en primer lugar, exclaman: «¡Dios los guarde!», presa de su euforia patriótica; las madres gritan lo propio entre sollozos, temiendo por las vidas de sus retoños; y, por último, la cámara filma un primer plano de Pedro Alonso que mira al cielo y, temeroso de su porvenir, musita: «¡Dios me guarde!» (14:19). De nuevo el anciano sirve de contrapunto humorístico a la escena. Además, la plegaria del ayo se asemeja mucho a un aparte. Así lo afirma Espín Templado: «la mayoría de los casos detectados en el teatro en televisión de apartes no presentan un plano general, sino que se aproximan hasta primeros planos o planos medios cortos, [gracias a los cuales] el sujeto de la enunciación filmica se manifiesta intencionadamente por encima del enunciador escénico» (2002: 565).

También Pedro Alonso resulta jocoso a ojos de los nobles apicarados, a los que veremos reírse del anciano y brindar por sus travesuras, sentados ya en el mesón

³⁰ La original reza: «Vuesa merced será servido, señor Pedro Alonso, de tener paciencia y dar la vuelta a Burgos, donde dirá a nuestros padres que, habiendo nosotros sus hijos, con madura consideración, considerado cuán más propias son de los caballeros las armas que las letras, habemos determinado de trocar a Salamanca por Bruselas y a España por Flandes. Los cuatrocientos escudos llevamos; las mulas pensamos vender. Nuestra hidalga intención y el largo camino es bastante disculpa de nuestro yerro, aunque nadie le juzgará por tal si no es cobarde. Nuestra partida es ahora; la vuelta será cuando Dios fuere servido, el cual guarde a vuesa merced como puede y estos sus menores discípulos deseamos. De la fuente de Argales, puesto ya un pie en el estribo para caminar a Flandes. Carriazo y Avendaño» (29).

en el que sabrán de la bellísima fregona³¹. En la película, únicamente Avendaño escucha la conversación de los mozos, en la que uno le recomienda encarecidamente al otro que se aloje en el Sevillano solo por verla. Como el segundo ignora su consejo, la cámara rueda un *close-up* de Avendaño, que murmura: «Tú te vas, pero yo me quedo, porque ya me ha encendido tu amigo la curiosidad» (17:27).

El hechizo de Avendaño se intensifica cuando por fin contempla a la fregona. No en vano, tras unos segundos de turbación y luego de declararse su siervo, pide hablar con el mesonero. Cuando Constanza se ausenta para llamarlo, Sánchez Enciso se recrea en un primer plano de Tomás que, con los ojos brillantes, signo de su afición, exclama: «¡Es ella! ¡Y por Dios que es hermosa! ¡Es bella, es bonita, es linda, es guapa, es preciosa, es angelical! ¡Es ella! ¡Oh, señor!» (19:30). Un rosario de sinónimos que caracterizará el idiolecto de este Avendaño televisivo³². Así se acentúa la modalidad de idilio que Zimic definiera como «embelesamiento juvenil [...], descrito con toques de suma ingeniosidad y gracia artística y desde la perspectiva fundamentalmente cómica de la obra entera» (1996: 271). Pero lo cierto es que el idilio de Avendaño, tanto en la novela como en el capítulo de *Hora 11*, adquiere un cariz muy cercano al de la novela sentimental, con rasgos de amor cortés e incluso petrarquistas. Así, se ha mencionado que la enajenación de Tomás se enmarca dentro del género de las caballerías y hasta desdobra la trama, pues queda hechizado apenas conoce la fama de la ilustre fregona (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1997: XXX; Zimic, 1996: 269). Luego se deduce que Avendaño se ha enamorado «de oídas», un motivo que hunde sus raíces en este tipo de literatura, «el otro polo de referencia genérica de *La ilustre fregona*, [...] que se aviene mejor con la condición nobiliaria de los dos héroes» (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1997: XXX)³³. Se produce, pues, un flechazo *ex auditu*, el cual

³¹ Chocan sus copas en honor de «los pícaros de Sevilla» (14:22). Resulta curiosa la mención de la capital andaluza, ya que dicha localidad no forma parte de la ruta de Carriazo y Avendaño. No obstante, Hispalis se ganó la imagen de paraíso del hampa. Como explicara Brioso Santos (1998: 104), Sevilla 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». No olvidemos que dicha ciudad fue el solar nativo de Guzmán de Alfarache, amén de albergue picaresco para Rinconete y Cortadillo. Son estos bribones de nuestras letras por los que brindan los pícaros televisivos.

³² Cuando Carriazo le advierte que ha escuchado hablar de una fregona que es una belleza, Avendaño le espeta: «Calla, Diego, amigo. Te han engañado. No es una belleza. Constanza es algo divino, sobrenatural, sobrehumano, portentoso... teologal» (24:05); «¿Si la he visto, dices? No, la he mirado. ¿Qué digo mirado? ¡Contemplado, considerado, admirado, escrutado, desentrañado!» (24:25). Poco después, al preguntarle sobre el estado de sus esperanzas, responderá: «Mal, malamente. ¿Qué digo mal? Pésimamente, lamentablemente, perramente» (36:35).

³³ Weber había aclarado que «granted that *La ilustre fregona* is not simply an inversion of a picaresque tale, it nonetheless demands an inter-generic reading —an awareness that the novella expands, alters, and in some cases challenges the themes and assumptions of picaresque fiction—» (1979: 74).

funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama —y la [cortesía] del caballero— es tal que puede producir amor por sólo la fama; es un caso extremo y paradójico, muy del gusto de la refinada poesía cortesana y, por otra parte, no deja de remitir al hado o a las estrellas como causa última e inescapable de una atracción amorosa que ejerce su poder incluso a distancia, sin que se haya contemplado nunca el objeto del deseo (Ynduráin, 1983: 589).

Sin embargo, no estará de más preguntarse si el *coup de foudre* atraviesa al burgalés justo al saber de la fama y prendas de Constanza o si, en cambio, lo aturde solo cuando logra contemplarla. Cervantes escribe que lo escuchado por Avendaño simplemente «despertó en él intenso deseo de verla» (32). Por el contrario, después de presentarse ante ella, queda «suspenso y atónito de su hermosura, y no [acierta] a preguntarle nada: tal era su suspensión y embelesamiento» (33). Parece que en este caso la vista se impone sobre el oído. Los rumores sobre la ventera alimentan la curiosidad de Tomás, pero hasta que no la ve no se decide a conquistarla. Por lo tanto, para dicho idilio se antoja más adecuado el marbete «*ex visu*».

En dicho sentido, el vínculo de esta pareja se acerca más al ideal petrarquista, escuela que no se cansó de celebrar los atributos físicos de sus distintas musas. Y no debe pasar inadvertido el hecho de que nuestro joven dedica sonetos a la fregona como lo hiciera Garcilaso con Isabel Freire. Además, cuando los mozos discuten sobre las virtudes de Constanza, uno de ellos asevera que la doncella «es dura como un mármol» (32), símil que evoca los versos de Salicio en la *Égloga I* del toledano: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!» (1986: 121).

Pero no será este el único modelo al que acuda Cervantes para ahorrar el sentir de Avendaño. Cuando por fin conversa con su amada, no tarda en declararse su siervo:

—¿Qué busca, hermano? ¿Es por ventura criado de alguno de los huéspedes de la casa?

—No soy criado de ninguno, sino vuestro —respondió Avendaño, todo lleno de turbación y sobresalto (33).

Esta réplica, remedada tal cual en la adaptación (18:17), encuentra su paralelismo en un diálogo de *La Celestina*:

SEMPRONIO. ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO. ¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo (Rojas, 1993: 93).

Aquí la devoción del falso pícaro se da la mano con el amor cortés, alianza de la que habrá otros indicios. En el telefilme, Avendaño califica a Constanza de «teológico» (24:10). La sacralización de la mujer apunta de nuevo al *trovar clus*, toda vez que el galán diviniza y venera al objeto de su deseo. Más adelante, Tomás le dice a Carriazo: «sabía que no me abandonarías estando tan enfermo de amores» (38:02). Una declaración que acusa cierta deuda con la *malattia d'amore* (Ciavolella, 1976):

l'agente causale dell'amore è il piacere determinato dalla vista di una bella forma. Dalla vista la forma passa ai sensi interni per poi venire estratta dall'intelletto agente tramite un proceso d'illuminazione, purificata da ogni residuo di materialità e quindi comunica all'intelletto possibile, che è così in grado di intendere l'essenza della specie percepita dai sensi (Ciavolella, 1976: 131).

También dicho efecto es consecuencia del contacto ocular, lo cual apoya la hipótesis del enamoramiento *ex visu*. Asimismo, cuando Carriazo le pregunta a su camarada si ya ha visto a la fregona, este contesta: «No, la he mirado. ¿Qué digo mirado? ¡Contemplado, considerado, admirado, escrutado, desentrañado!» (24:28). Todos los verbos se refieren aquí al campo de la visión. Y más adelante, Tomás le dirá a la Argüello que se siente preso (55:30); una sentencia que remite a la novela sentimental. En definitiva, el amante no correspondido, en este caso Avendaño, participa de lo que Green (1964: 72) bautizara como el «vivir desviviéndose».

Pero volvamos a la secuencia. Entre gestos del todo histriónicos, casi levitando, Avendaño pone fin a su catarata de aplausos y se topa con el amo, tutor y guardián de Constanza, en un encuentro que también persigue un efecto cómico. Tras aclarar al mesonero el motivo de su venida, este ordena que le preparen una habitación. Constanza abandona enseguida la sala, no sin mirar una última vez al nuevo huésped. Es el momento en que su figura angelical es sustituida por la de otra moza, cuyo descaro contrasta con el hondo recato de la protagonista. Conoceremos así a la Argüello, interpretada por Amparo Soto —la futura voz de Marge Simpson—, que nada tiene que ver con la cervantina, la cual seguía de cerca las huellas de la Maritornes del *Quijote*:

Vive Dios, amigo, que habla más que un relator y que le huele el aliento a rasuras desde una legua: todos los dientes de arriba son postizos, y tengo para mí que los cabellos son cabellera; y, para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento ha dado en afeitarse con albayalde, y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro (52)³⁴.

³⁴ A Maritornes se la describe como «una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta, y del otro no muy sana: verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas; no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera» (Cervantes, 1991: 198).

Ya desde su presentación, el papel de la Argüello se antoja muy connotado, pues la primera réplica —diríase que la primera mirada— que endereza al pícaro sugiere un interés carnal:

He oído que vais a esperar aquí a vuestro amo. Si tarda, veréis que aquí se pasa bien y, si sois gentil, sabréis que la Argüello es mujer amable y reidora. [...] Hasta mañana, galán. Que tengáis buenos sueños, que yo sí los tendré (21:00-21:48).

Está claro que este cambio obedeció al deseo de sexualizar al personaje de la segunda moza de mesón; un oficio, por otra parte, que en el Siglo de Oro equivalía poco menos que al de prostituta. Sin embargo, al interpretar este papel una actriz de veras agraciada, no se entienden los sucesivos rechazos de los que será víctima: no solo por parte de los protagonistas, sino también del resto de los huéspedes.

Pero volvamos sobre la acción: una vez instalado en su cuarto, Avendaño espera la llegada de Carriazo y, antes de meterse en la cama, se desprende con repulsión de sus medias. He aquí la viva imagen —nunca mejor dicho— de un pícaro tan singular como los concebidos por Cervantes; esto es, «un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto» (21-22). En efecto, no debería caer en saco roto que

Cervantes crea personajes que contrastan con el pícaro paradigmático utilizado hasta entonces, y que recicla para exponer un pícaro adscrito al género, pero que comienza a funcionar como caballero, antes que como pícaro. Del pícaro de Alemán al pícaro virtuoso (o pródigo) de Cervantes, existe una sutil dinámica que va de lo ideal a lo real (Loeza, 2012: 80).

Cuando Carriazo entra en la cámara, lo hace acompañado de la Argüello, a la que atrae hacia su pecho con pasión (22:40). No obstante, ella lo desdeña, pues se muestra interesada en Avendaño. De hecho, las acosadoras se intercambian en esta cinta, pues será la Argüello la que vaya tras Avendaño y la Gallega la que hostigue a Carriazo. Si comparamos este lance con el del texto base, resulta de veras distinto, pues el Carriazo de Cervantes hacía gala de una «indiferencia desdeñosa o aprensión respecto a todas las mujeres» (Zimic, 1996: 264), incluida la irresistible Constanza. De hecho, cuando se ríe del súbito enamoramiento de su compañero de fatigas, Avendaño le devolverá el golpe cebándose con su idealización de las almadrabas. Y es que las pesquerías de Zahara ocupan el lugar más cercano al amor en el ánimo de este personaje.

Carriazo queda mucho más desatendido en la adaptación, lo cual achata su estatura televisiva. El Diego novelesco recibía una notable cuota de atención en las escenas consagradas a sus trifulcas como aguador (el encontronazo que acabará con un hombre herido en el suelo y con él en la cárcel) y durante la de la

venta del asno³⁵. Casi seguro, ambas fueron recortadas por falta de metraje, ya que la película debía ceñirse a poco más de una hora —lo habitual en *Hora 11* por aquellas fechas—. Pero tampoco hay que desdeñar que «la índole discontinua de los avatares de Carriazo atenta contra la estructura, mucho más compacta, de la otra línea argumental, al tiempo que se inspira en géneros muy diferentes al romance desde el punto de vista formal y el axiológico» (Checa, 1991: 34); desde luego, Lion-Depetre supo ver qué parte del relato era la más fácil de suprimir sin atentar contra su eje vertebrador.

No obstante, huelga abundar en que los episodios protagonizados por Carriazo contrarrestan la intensidad de la pasión de Avendaño y añaden una nota de ligereza y recreo³⁶. Por ello, el filme sufrió ajustes en algunos lugares: verbigracia el de la fuga de los protopícaros, a fin de aportar a la historia un trazo de esta liviandad perdida. Se mantendrán asimismo los episodios a propósito del acoso de las mozas del mesón, aunque también abreviados, pues Carriazo incluso se muda a otra venta para huir de la Argüello, extremo al que nunca llegará en la película³⁷.

Todavía en la habitación, los amigos discuten sobre sus próximos planes de viaje y Carriazo acepta permanecer unos días más en Toledo para allanar el objeto amoroso de Avendaño. Sin previo aviso, mientras discuten, una música interrumpe su coloquio: se trata de una tuna, liderada por el hijo del Corregidor, que viene a rondar a Constanza³⁸. En concreto, este personaje recita, con desafinación

³⁵ Resumen este pasaje: Carriazo compra un asno de gran calidad a buen precio y, después se lo juega, ¡por partes!, a las cartas. Divide al rucio en cuatro porciones, las mismas manos que perderá Carriazo durante la partida. Cuando se ve en la obligación de entregar el burro a su nuevo dueño, este se niega a darle la cola, arguyendo que constituye una quinta fracción que no se había apostado. La anécdota suscita risas entre los espectadores y acaba haciéndose famosa por todo Toledo, mientras que a Carriazo no paran de imprecarle por la calle «¡Daca la cola, Asturiano! ¡Asturiano, daca la cola!». Según Checa, «como imagen destacada del subargumento picaresco de la *Ilustre fregona*, la cola del asno adquiere en él un valor emblemático» (1991: 42).

³⁶ «El foco narrativo se tiene que desplazar y es natural que recaiga sobre su alter ego, Carriazo. Esto es, efectivamente, lo que ocurre en la segunda mitad de *La ilustre fregona*, porque el enamorado Avendaño genera poco interés novelístico. Como compensación argumental se crea toda una serie de incidentes alrededor de la figura de Carriazo que [lo] convierten en el verdadero foco de la acción. Todo esto se inicia con la riña de Carriazo con el otro aguador toledano: cárcel, insinuaciones argumentales acerca del peligro de muerte a que está expuesto Carriazo, la compra del asno, la graciosa escena en que se juega y pierde todo el asno, menos la cola, y la lógica consecuencia argumental de que los niños de Toledo le persiguen gritándole la cuchufleta de “Daca la cola, Asturiano”» (Avalle-Arce, 1985: 10-11).

³⁷ La apatía de Carriazo frente a los encantos de las mujeres recuerda a la de Rodaja en *El licenciado Vidriera*, cuyo desinterés adquiría carácter de fobia, pues es el suministro de un membrillo hechizado por una mujer con el objetivo de enamorarle el que lo induce a su alucinación vítreo.

³⁸ Esta escena forma parte de una de las costumbres de la época: «ventanear» o «hacer ventana». Es frecuente encontrar ejemplos de esta práctica en la literatura áurea (Castilla Pérez, 2003), y Muñoz Palomares sostiene que «la ventana [...] debió de ser un lugar de encuentro de los amantes en la vida real; la comedia lo único que hace es dar testimonio de esa realidad» (2003: 284).

notable, el último terceto del soneto que en el relato de Cervantes le dedicara a la fregona: «Deja el servir, pues debes ser servida / de cuantos ven sus manos y sus sienes / resplandecer por cetros y coronas» (38).

Si el Avendaño cervantino ardía de celos, aun sabedor de la dureza de Constanza para con este galán, el televisivo no es informado de dicha circunstancia y, dejándose llevar por la rabia, le arroja un barreño de agua a su rival. He aquí otro contrapunto cómico respecto al texto base. Por otro lado, el hijo del Corregidor, que atiende por Pedro, ha sido blanco de burlas en casi todas las adaptaciones de esta historia; de hecho, se lo acostumbra a dibujar como una suerte de «figurón»³⁹. Lo mismo sucedía en la película muda de Armando Pou (1927): Pedro oficia en ambas versiones como el gran perdedor y antagonista de Avendaño, si bien en la novela acababa contrayendo nupcias con la hermana del burgalés. En el medio-metraje de TVE, no se nos advierte de su matrimonio; y para más inri, nunca veremos en escena al actor que lo interpreta.

3. DANZAS Y FESTEJOS

Reparemos ya en la segunda escena burlesca en la que la música ganaba peso dentro del original, luego conservada en el telefilme: me refiero al baile de la Chacona. Durante la fiesta en la posada, Carriazo toma el laúd e improvisa una canción que le permitirá actuar como un industrioso titiritero que mueve los hilos de los huéspedes. Este cuadro posee un carácter dinámico y colorido, por lo que una muestra cinematográfica no podía dejarlo de lado. Difícilmente estas cintas

³⁹ «La comedia de figurón [...] forma parte de la más amplia categoría “de capa y espada”, que se desarrolla en la corte y reflejaba costumbres contemporáneas; según reza su misma definición, se centra en un personaje grotesco, caricatural, a cuyo escarmiento se halla dirigida; con esto se consigue el recreo del auditorio» (Profeti, 1983: 10). Aunque el hijo del Corregidor sufra continuas befas, hay ciertos aspectos que contradicen su identificación con este arquetipo. Por ejemplo, «el figurón desea salir de su condición periférica [...] a través de un matrimonio que concibe como medio de promoción social [...] [y] queda soltero, y hasta víctima de una amenaza de casamiento con una criada, como [el lindo] don Diego» (Profeti, 1983: 12). Perico, por su parte, resulta cómico para resto de personajes porque, aun perteneciendo a la nobleza, pretende casarse con una fregona. Asistimos, pues, a una inversión del prototipo. Cervantes, empero, no castiga a su personaje, que acabará desposándose con la hermana de Avendaño. Sin embargo, tanto en la adaptación de Armando Pou como en esta se omite el final feliz del hijo del Corregidor, reforzando así su vis cómica. Serralta postula que el antepasado más próximo al figurón es el «galán suelto»: «sin ser claramente ridículo, tampoco es el destinado a cristalizar los anhelos del público. [...] Aparece este como inferior a los demás personajes de la comedia [...] debido a varias características derivadas de su funcionalidad. [...] Se caracteriza con frecuencia por reacciones muy impropias de un dechado de honra, valor y generosidad, como lo solían ser los demás de los galanes principales» (1988: 12). Esta definición le viene como anillo al dedo al hijo del Corregidor y acerca la adaptación de Sánchez Enciso y Lion-Depetre al universo del teatro de figurón.

para la pequeña pantalla desaprovecharán la inclusión de canciones, porque, al son de una guitarra, tiorba o mandolina, ayudaban a sublimar los saraos, en ese afán de ilustrar y entretener propio del tardofranquismo —sin olvidar que su añadido dentro de la novela barroca codiciaba un objetivo similar—. Según González de Amezúa, «para dar más variedad y color a su novela, tuvo Cervantes el buen acierto de utilizar un elemento o recurso muy valioso: la música, ora en cantos y serenatas, ora en bailes y danzas. Porque de todas las novelas cervantinas, esta de *La ilustre fregona* es sin duda la más musical» (1982: 311). Se trata, por fin, de una de esas estrategias de tipo folklórico que, al decir de Montero Reguera, «también ayudan a crear un ambiente de familiaridad, de verosimilitud en definitiva, que Cervantes sabe emplear muy diestramente» (1993: 358)⁴⁰.

Parte de la canción de Cervantes resucitó en el capítulo de Sánchez Enciso, si bien muy abocetada, igual que la propia escena:

Salga la hermosa Argüello
y tras la reverencia
dé dos pasos hacia atrás.
De la mano la arrebató
el que llaman Barrabás,
maestro en *contrapás* (40:20).

Aquí, como en el relato de las *Ejemplares*, Barrabás, que desconocía el significado de «contrapás» y ve ultrajado su honor, interrumpe la música, que después continuará solo a petición suya: «que no nos complique la vida, toque el músico zarabandas y chaconas al uso y déjese de extranjerismos, que nosotros somos muy de aquí» (40:50):

Cambie el son divino Argüello,
más bella que un hospital;
El baile de la chacona
encierra la vida bona.

⁴⁰ Cayuela ha estudiado la relación entre la novela y la música en el Siglo de Oro en la narrativa de Castillo Solórzano: «La capacidad del lector de oír una música ausente se inserta en unas aptitudes peculiares del lector del siglo xvii para escuchar y leer poesía, lo que justifica en gran parte la inclusión de versos en un género (la novela), pensado para la imprenta y para la lectura solitaria o en voz alta. La lectura del texto poético está íntimamente ligada a la oralidad y a la música, [...] poesía y música se pensaban y practicaban conjuntamente y la práctica corriente de la poesía era oral. A eso cabe añadir, con Aurora Egido, que los escritores del Siglo de Oro tuvieron una clara conciencia de la creación literaria hecha voz, antes que letra, o letra para ser dicha, recitada o cantada; y recordar, con Margit Frenk, que el verbo leer, que podía significar “leer en voz alta”, o “leer en silencio”, [...] se usaba también con el sentido de recitar de memoria. Tendremos que partir de la idea, tan evidente como a menudo olvidada, de que no se pensaba la música como un elemento heterogéneo a la poesía sino consustancial» (2019: s.p.).

Bulle la risa en el pecho
de quien baila y de quien toca,
del que mira y del que escucha
baile y música sonora (41:06).

En medio del bullicio, Avendaño, sorprendentemente amartelado con otra, pregunta por qué se habían reunido esa noche el Corregidor y el Mesonero. Su comentario conduce a nuestra entrada como público en el salón donde cenaba el aristócrata, que ha acudido para gestionar el alojamiento de su primo: don Juan de Avendaño, el padre de Tomás. Ambos guardan un vínculo familiar que, en la novela, será descubierto por casualidad, cuando se tropiezan en la posada y no antes. Gracias a este trueque, la película acelera el ritmo del texto; un logro al que se suman otras condensaciones que merecerán oportuna glosa.

De vuelta a la diégesis, el festejo de Constanza por parte de Avendaño subraya dos nuevas claves: el descubrimiento que hace el posadero de unos versos en el libro de cuentas y la declaración amorosa de Tomás a la fregona, con la excusa de remediar un fuerte dolor de muelas. Respecto al primero, recordemos que en *La ilustre fregona* el amo se enojaba al leer los versos para Constanza, disponiéndose incluso a despedir a Avendaño. Era su mujer, personaje suprimido («Que en paz descansen», 44:33) en el capítulo de TVE, la que lograba calmarlo y, con ello, que Tomás conservara su puesto. En la versión de Sánchez Enciso, Avendaño se acerca tímido a Constanza, y le pide que eche un vistazo al libro de cuentas. Ella accederá, aunque no se considera la más adecuada para dicha tarea. En primer lugar, se nos presenta aquí a una moza no del todo analfabeta, pues de otro modo no alcanzaría a valorar si las cuentas son correctas. Pero lo más significativo es que se trata de una fregatriz menos esquiva que la de la novela. Después, el amo hará nuevo acto de presencia, solicitando ver los registros, y Avendaño, nervioso, coge el libro y se escabulle. Al llegar a su habitación, saca un papel, lo rasga y tira los pedazos al suelo. El espectador entiende así que había introducido entre las cuentas algún billete en el que desvelaba sus sentimientos a Constanza. Poco después, Carriazo recoge uno de los fragmentos esparcidos y recita con sorna las endechas⁴¹.

⁴¹ «¿Quién de amor venturas halla? / ¿Quién da alcance a su alegría? / ¿Llegará la muerte antes que ella, dulce Constanza, convierta en risa mi llanto?» (35:25). Al contrario de lo que ocurre con los diálogos de la adaptación, el conglomerado de versos en casi ningún caso parece lógico. En vez de escoger, por ejemplo, las últimas líneas del poema de Cervantes, el guion inserta versos salteados, omitiendo la respuesta a las preguntas («¿Quién de amor venturas halla? / El que calla. [...] / ¿Quién da alcance a su alegría? / La porfía», 63 y 64), y simplifica y cambia el sentido de la última parte salida de la pluma cervantina: «Llegará la muerte en tanto. / Llegue a tanto / tu limpia fe y esperanza, / que, en sabiéndolo Constanza / convierta en risa tu llanto» (64).

En cuanto al segundo episodio de cortejo, el único asedio de Avendaño en la novela, el dolor de muelas de la protagonista se convierte en la pantalla en una fuerte migraña. Los realizadores de TVE se ahorraron de ese modo la mostración del malestar, pues Cervantes contaba que aquel día salió Constanza «con una toca ceñida por las mejillas» (65), un adorno muy poco estético para tamaña beldad. En la adaptación del tetuaní, Avendaño baja al patio de la posada y encuentra a Constanza avivando con un fuelle el fuego de la chimenea y, simbólicamente, también el que ha despertado en Tomás. Cuando este le entrega la falsa plegaria que le servirá de remedio, la mujer decide leerla *in situ*, con su benefactor presente: «Pienso que puedo hacerlo aquí, puesto que vos sois el único testigo» (52:38); otro arbitrio para acelerar los hechos, amén de favorecer un espacio de intimidad y confidencia entre los dos tortolitos.

Cuando Constanza descubre que el papel contenía en realidad la declaración del burgalés, replica: «Hermano Tomás, esta tu oración más parece hechicería y embuste que oración santa, así que yo no quiero usar de ella, porque más dolores de cabeza me daría si decidiera creerla. Por eso la he rasgado, para que no caiga en manos de otra más crédula que yo» (54:00). Hasta aquí, la secuencia no presenta cambios respecto a lo narrado por Cervantes. Pero si el complutense atajó esa respuesta con una severa orden («Aprende otras oraciones más fáciles, porque esta será imposible que te sea de provecho», 67), Lion-Depetre sustituyó el desdén por la esperanza:

Por lo demás, conformaos con vuestra condición de mozo, que no es ella tan mala que no se os tenga en cuenta. Guardad pues vuestra medicina, que para el mal que vos padecéis hace falta otra cura. Ah, y dadme gracias por mantener vuestras curanderías en secreto, que así lo haré porque... os tengo aprecio (54:20).

A este apóstrofe le sigue el estallido de alegría del galán, que se topa con la Argüello y, en medio de una ensoñación, bailan y la besa, haciendo creer a la moza que sus festejos iban dirigidos a ella.

Está claro que Constanza jamás se habría mostrado tan liberal, pues la heroína cervantina es sin duda la menos activa de cuantas merezcan este nombre. En la novela, encarna un dechado de virtudes, cierto, pero su función se reducirá a rezar, servir y desdeñar⁴². Los realizadores de TVE proyectaron una imagen

⁴² Barrenechea sostuvo con rotundidad: «Constanza es un personaje pasivo que no manifiesta sus sentimientos ni influye en la acción. Los cánones de la época imponían el ideal de la doncella que apenas osa levantar la vista para mirar a un hombre, que no habla si no la interrogan y que se conforma a la voluntad de sus padres, especialmente en la elección de marido» (1992: 200); «Cervantes ha construido con ella un personaje en hueco, que el lector sólo conoce a través de los otros personajes por el influjo que ejerce en ellos, como un astro que arrastra hacia su órbita a los que se cruzan en su camino» (1992: 201). Su opinión ha sido respaldada por cervantistas de

bastante más amable de esta mujer, que desde el principio aprueba el interés de Avendaño con seductores cruces de miradas, interactúa con él en más de una ocasión y acaba por confesarle su aprecio. Además, en el texto barroco nunca revela un deseo explícito —ni siquiera sugerido— de casarse con Avendaño, lo cual indujo a González de Amezúa a arriesgar que se trataba de una doncella «exenta de toda suerte de complicaciones psicológicas, honesta, recatada, y en cuya alma sencilla no vibra más que un sentimiento, la obediencia: para ella tampoco existe el amor» (1982: 285). Frente a esta impresión, el filme procura establecer un vínculo, previo al compromiso, que involucre al público y, de ese modo, nos permita empatizar con esta pareja.

4. CONSTANZA, YO SOY TU PADRE

Por último, los padres de los burgaleses arriban a la posada del Sevillano y, a zaga de la novela, nada más ver a Constanza y probar su honradez se percatan de que es la doncella que andaban buscando. En un salón se reúnen entonces el posadero, el Corregidor y los dos nobles. Según adelanté, el padre de Carriazo entrega entonces la mitad de una medalla que casa con la que guardaba el mesonero, certificando así su parentesco con la protagonista⁴³. Le toca ahora a él, igual que en el relato de 1613, contar lo sucedido con la Señora Peregrina, si bien se muestra más evasivo que el aristócrata cervantino:

Me dio esta media medalla que sirve de contraseña, cumpliendo así las últimas disposiciones de su ama, de la cual baste saber que era dama de gran condición a la que yo ofendí gravemente. Muchos años he vivido con el remordimiento de aquella mala acción, y ahora pienso que puedo hacerme perdonar acogiéndome en mis brazos el fruto de la ofensa que cometí. Esta es, señores, mi confesión (1:05:30).

Cervantes fue más claro y atrevido al poner en boca del violador las siguientes palabras: «Yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía: ella, cansada, rendida y turbada, o no pudo o no quiso hablarme palabra, y yo, dejándola atontada y suspensa, me volví a salir por los mismos pasos donde había entrado» (85). No

las prendas de Amezúa y Mayo (1982: 285), Montero Reguera (1993: 354), Zimic (1996: 278) o Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997: XXII). También Clamurro consideró que «the implication of this crucial but curious moment in the narrative seems to be that this partial revelation of identity cannot yet fully resolve the question of love and union, for not only has Avendaño, or Tomás Pedro, not yet returned to his true personal and social place, but more importantly Constanza has not been restored to her proper place either» (1987: 52).

⁴³ El manuscrito cuyo texto también había que completar como seña en la novela, aquí se omite, seguramente por ser un elemento menos visual que el medallón.

hay duda de que la realidad descrita por el complutense se antojaba demasiado cruda para la audiencia de 1973, por lo que el guionista decidió suavizarla.

Confesado el crimen, solo resta la anagnórisis: primero, Carriazo entra al salón en calidad de criado. Pese a los esfuerzos del joven por ocultar su rostro, su padre lo reconoce y, sin mencionar la filiación, ordena que le den unos cuantos capones, ante el desconcierto del Corregidor. Después, solicitan que Avendaño acuda a la habitación. Este hará su entrada triunfal acompañado de Constanza, que lo había ocultado, y de un copioso séquito de criados y huéspedes. El Corregidor toma ahora la mano de la fregona y se dirige a su progenitor: «aquí teniais lo que veniais a buscar: recibid la prenda, y vos, hermosa doncella, besad la mano a vuestro padre y dad gracias a dios, que tan venturoso suceso ha venido a subir y mejorar la bajeza de vuestro estado» (1:09:14). Sin apenas respiro, vuelve a sonar la *voice-over* del narrador que, a modo de epílogo, declara:

Lo que sigue, vosotros mismo podéis imaginarlo. Si, efectivamente, ese día hubo gran fiesta en el palacio del señor corregidor. Ese día se fijó la fecha de los esponsales de Constanza y don Tomás de Avendaño. De esta manera, quedaron todos contentos y felices, y la nueva del casamiento de la fregona ilustre se extendió por la comarca, dando lugar a que los poetas inventaran bonitas historias, pero esta que yo os cuento tenedla por única verdadera que si no fuese así no me habría atrevido a contárosla (1:09:25-1:10:00).

En este sentido, Cervantes solo mencionaba al final el párrafo citado al principio de este trabajo: «dio la ocasión de *La ilustre fregona* a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solemnizar y alabar la sin par hermosura de Constanza» (89). Este colofón se suma a otros similares, como los de *La española inglesa* o *La gitanilla*⁴⁴, que concluían con un comentario del narrador sobre la fijación por escrito de la historia que acaba de inventar. En palabras de El Saffar,

that [...] the denouement includes mention of the poets who have perpetuated the story as well as the characters whose union is perpetuated suggests

⁴⁴ El final de *La gitanilla* reza: «se hicieron las bodas, se contaron las vidas, y los poetas de la ciudad, que hay algunos, y muy buenos, tomaron a cargo celebrar el extraño caso, juntamente con la sin igual belleza de la gitanilla. Y de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren» (Cervantes, 1996b: 113). En el de *La española inglesa* unos clérigos que presenciaban la escena quedan maravillados por lo sucedido y rogaban a la protagonista, Isabela, que «pusiese toda aquella historia por escrito, para que la leyese su señor el arzobispo, y ella lo prometió» (Cervantes, 1996a: 65). De esta manera, Cervantes logra un singular efecto: «lo que el lector tuvo hasta entonces entre manos ya no es lo que era, sino que constituye materialmente la prueba manuscrita, o una copia en su defecto, de la historia que los protagonistas redactaron sobre sus aventuras» (Montcher, 2011: 625-626).

Cervantes's emphasis on the ultimate union of events and the written word, a union as threatened and unstable as the union of the characters whose stories he traced (El Saffar, 1974: 108).

Martín Morán fue más lejos al opinar que dicha manera de despedir los relatos obedece a la ausencia de un marco en las *Ejemplares*, el espacio tradicionalmente reservado en estas colecciones para tales menesteres. No en vano, la *cornice*, desde los tiempos de los *novellieri*, cobraba una dimensión más real al dar el salto al primer nivel diegético: «con estas estrategias conclusivas, Cervantes, [a imagen de] sus maestros italianos, trata de hacer desbordar el sentido de sus relatos más allá de los límites de la conclusión estructural de la acción» (Martín Morán, 2011: 75). Gracias a este cambio, «se produce, por tanto, una especie de trasvase de sentido del relato a la enunciación del mismo, que transporta la enseñanza moral desde la diégesis al mundo de la brigada de narradores y desde este al del lector» (2011: 74). En efecto, Cervantes nada dice acerca de la autenticidad o exclusividad de su versión de los hechos, pero sí asegura que esta técnica, empleada de tal modo, viene a crear una ilusión de realidad:

En definitiva, la credibilidad de lo que se cuenta está permanentemente en juego, aunque se vayan estableciendo algunas pautas de fiabilidad mínimas para estabilizar el relato. Al comienzo se procura dar al mismo marco real y contemporáneo, contando sucesos ocurridos «no ha mucho tiempo», y al final se afirma que los personajes aún viven en Toledo y sus hijos estudian felizmente en Salamanca, aunque se interpone una distancia suficiente como para que la «historia de la fregona ilustre» sea ya material mítico para los poetas del «dorado Tajo», que bien pudieron, a su vez, ser fuente del autor de esta novela (González Briz, 2013: 91).

En su película, Sánchez Enciso y Lion-Depetre reivindican la veracidad de su lectura, por la sencilla razón de que, para desarrollarla, han seguido a pies juntillas el relato de Cervantes, ingenio creador de esta historia. Pero el narrador añade una coda: «Sí, todos contentos, alegres y satisfechos. Todos incluso...» (1:10:05). Es entonces cuando asistimos a una conversación final entre la Argüello y la Gallega, maravilladas de lo que acaba de suceder en la posada:

GALLEGA. Pues, ¿sabes lo que te digo, Argüello hermana? Que no les envidio su suerte, porque he decirte que Nicolás, el nuevo mozo de mulas, suspira de tal manera cuando me ve que no puedo negar que ha caído enfermo de amores por mi culpa.

ARGÜELLO. Pues José, el nuevo aguador, me mira con tal interés que no me cabe la menor duda, Gallega hermana, que la flecha del amor le ha herido hondo y profundo.

GALLEGA. Pues, ¿sabes lo que te digo? Que bastará con regalarles un poco para que ambos, el tuyo y el mío, estén a nuestros pies (1:10:20-1:10:50).

Esta confidencia es análoga a la de las mozas acerca de Avendaño y Carriazo en la obertura del capítulo⁴⁵ —en ambas secuencias el mismo cliente las interrumpe cada dos por tres y reclama su atención a la voz de «¡Moza!»—. Esta suerte de estrambote o campanillazo burlón respecto a la novela cumple una finalidad muy clara: mostrar que, tras el incidente de la noble Constanza, en la posada del Sevillano todo sigue igual que antes, esto es, en continuo movimiento dentro de un «camino aquietado» donde la humanidad desfila⁴⁶. Y es que en *La ilustre fregona* «la venta deviene [...] una metáfora no de la vida en general, sino de la vida en su sociabilidad» (Oleza, 2007: 49). Zimic reparó en ello con su acostumbrada perspicacia, pues en esta novelita se bosqueja

la vida humana como olas en su incesante movimiento y mutuo empuje, en su inexorable curso hacia horizontes incógnitos, misteriosos. ¡Olas de dimensiones, fuerzas, formas, matices... variables a cada instante, siempre nuevas, y, a la vez, de algún modo, también siempre viejas; olas en un eterno hacerse, deshacerse, rehacerse, transformarse, que es el de todo el Universo! (1996: 281).

De igual manera, dentro de un torbellino incesante, todavía imprevisible, continuarán sus caminos, quién sabe si bifurcados, Constanza, Carriazo y Avendaño, resueltos a dejarse transformar por nuevas plumas y visionarias lentes. Esta ha sido solo una de las paradas en su viaje; estaremos atentos a las siguientes.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (30/07/1973). «Hora 11. *La ilustre fregona*». *Tele Radio*, 814, s.p.
 ARANDA ARRIBAS, Victoria (2017). «*La ilustre* (y muda) *fregona* de Armando Pou (1927)». *Hispania Felix*, 8, pp. 107-172.
 AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1985). «Introducción». En *Novelas ejemplares*. Madrid: Castalia, t. III, pp. 7-34.

⁴⁵ «ARGÜELLO: Yo ya tengo designio hecho sobre Tomás Pedro que me parece que no me mira con mal ojo.

GALLEGA: Pues a mí me parece que el que se llama Lope me mira bien, y aunque sea de condición tímida y retirada, pienso regalarle de tal forma que no tarde en caer rendido a mis pies. ARGÜELLO: No nos va a costar mucho eso. Con poco que pongamos de nuestra parte...» (31:25-32:02).

⁴⁶ Américo Castro: «La Venta es ante todo un observatorio para contemplar a quienes están yendo a alguna parte, y han emprendido el gran viaje del propio vivir, involucrado con otros ajenos al suyo. Las aventuras acontecen a quienes caminan y se topan con otros caminantes, en las rutas de la Mancha o en el “camino aquietado” que es la Venta» (2002: 642).

- BARRENECHEA, Ana María (1964). «*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina». En Cyril A. Jones y Frank Pierce (coords.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*. Oxford: The Dolphin Book, pp. 199-206.
- BORAU, José Luis (2004). «El amigo Dios». En Enrique Izaola Gómez (coord.), *Miguel Picazo. Un cineasta jienense*. Jaén: Diputación de Jaén, pp. 79-83.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (1998). *Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2012). «Variaciones en centro y periferia sobre el manuscrito encontrado y la falsa traducción en los libros de caballerías castellanos». *Tirant*, 15, pp. 47-60.
- CASALDUERO, Joaquín (1974). *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid: Gredos.
- CASTILLA PÉREZ, Roberto (2003). «Ronda y galanteo en algunas piezas de teatro breve». En Roberto Castilla Pérez (coord.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de Teatro, celebrado en Granada, los días 7-9 de noviembre de 2002*. Granada: Universidad de Granada, pp. 153-165.
- CASTRO, Américo (2002). «El cómo y el por qué de Cide Hamete». En *El pensamiento según Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, pp. 639-646.
- CAYUELA, Anne (2019). «De las tardes a las noches: el placer de la lectura musicada en las novelas de Alonso de Castillo Solórzano». *Criticón*, 136, 18/11/19 <<http://journals.openedition.org/criticon/7326>> [Consulta: 25/01/2020].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1997). *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1991). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Luis Andrés Murillo (ed.). Madrid: Castalia.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1996a). *La española inglesa; El licenciado Vidriera; La fuerza de la sangre*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1996b). *La gitana; El amante liberal*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- CHECA, Jorge (1991). «El romance y su sombra: hibridación genérica en *La ilustre fregona*». *Revista de Estudios Hispánicos*, 25-1, pp. 29-47.
- CIAVOLELLA, Massimo (1976). *La «malattia d'amore» dell'Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni.
- CLAMURRO, William H. (1997). *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's «Novelas Ejemplares»*. New York: Peter Lang.
- EL SAFFAR, Ruth S. (1974). *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Baltimore / London: The John Hopkins University Press.
- ESPÍN TEMPLADO, Pilar (2002). «Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión». En José Romera Castilla (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*. Madrid: Visor, pp. 561-570.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1982). *Cervantes, creador de la novela corta española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. II.
- GREEN, Otis H. (1964). *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*. Madison: Universidad de Wisconsin, t. II.
- GRILLI, Giuseppe (2001). «Estudiantes ocultos y estudiantes al descubierto en las *Novelas ejemplares*». En Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 187-196.
- GUARINOS, Virginia (2010). «El teatro en TV durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás». En Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid *et alii* (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 97-118.
- HALEY, George (1983). «El narrador en Don Quijote: el retablo de Maese Pedro». En George Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, pp. 269-287.
- LOEZA, Alejandro (2012). «Una definición contrastada de la picaresca cervantina a partir de *La ilustre fregona*». En Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 79-88.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2011). «Los prólogos de Cervantes. Retrato de un autor “in progress”». En Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (coords.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 251-264.
- MONTCHER, Fabien (2011). «“La española inglesa” de Cervantes en su contexto historiográfico». En *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 617-628.
- MONTERO REGUERA, José (1993). «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*». *Revista de Filología Románica*, 10, pp. 337-360.
- MUÑOZ PALOMARES, Antonio (2003). «El ventanear y otras prácticas de galanteo en el teatro de Mira de Amescua». En Roberto Castilla Pérez (coord.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de Teatro, celebrado en Granada, los días 7-9 de noviembre de 2002*. Granada: Universidad de Granada, pp. 277-299.
- O’LEARY, Alan (2016). «Towards World Heritage Cinema (Starting from the Negative)». En Paul Cooke y Rob Stone (eds.), *Screening European Heritage. Creating and Consuming History on Film*. London: Macmillan.
- OLEZA, Joan (2007). «De venta en venta hasta el *Quijote*. Un viaje europeo por la literatura de mesón». *Anales Cervantinos*, 39, pp. 17-51.
- OLIVER ASÍN, Jaime (1928). «Sobre los orígenes de *La ilustre fregona* (notas a propósito de una comedia de Lope)». *Boletín de la Real Academia Española*, 15, pp. 224-231.
- PRESOTTO, Marco (2003). «La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega». *Criticón*, 87-88-89, pp. 697-708.
- PROFETI, María Grazia (1983). «Estudio preliminar». En Agustín Moreto, *El lindo Don Diego*. Madrid: Taurus, pp. 7-28.
- ROJAS, Fernando de (1993). *La Celestina*. Dorothy S. Severin (ed.). Madrid: Cátedra.

- RUBIO, Oliva María (2018). *Basilio Martín Patino. Madrid, rompeolas de todas las Españas* (dossier de prensa de la exposición) <<https://www.teatrofernangomez.es/prensa/madrid-homenaje-la-figura-y-obra-de-basilio-martin-patino-en-la-exposicion-madrid-rompeolas>> [Consulta: 17/01/2020].
- SÁEZ, Adrián J. (2019). «Dos hombres y un destino: pícaros, soldados y la narración autobiográfica». En Abigail Castellano López y Adrián J. Sáez (eds.), *Vidas en armas. Biografías militares en el Siglo de Oro*. Huelva: Etiópicas, pp. 143-158.
- SEGUIN, Jean-Claude (2015). «Las *Novelas ejemplares* en tiempos del cine silente». En Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.), *Cervantes creador y Cervantes recreado*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- SERRALTA, Frédéric (1988). «El tipo del ‘galán suelto’: del enredo al figurón». *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, pp. 83-93.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS (1997). «Introducción». En Miguel de Cervantes Saavedra, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*. Madrid: Alianza Editorial.
- VAIOPOULOS, Katerina (2008). *De la novela a la comedia: las Novelas ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- VEGA, Garcilaso de la (1986). *Poesías castellanas completas*. Elías Rivers (ed.). Madrid: Castalia.
- WEBER, Alison (1974). «*La ilustre fregona* and the Barriers of Caste». *Papers on Language and Literatura: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, 15, pp. 73-81.
- WOLF, Sergio (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Barcelona: Paidós.
- YNDURÁIN, Domingo (1983). «Enamorarse de oídas». En Emilio Alarcos Llorach *et alii* (eds.), *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*. Madrid: Cátedra, vol. II, pp. 589-603.
- ZIMIC, Stanislav (1996). *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI.

Recibido: 29/01/2020

Aceptado: 28/02/2020



LA ILUSTRE FREGONA DE SÁNCHEZ ENCISO Y LION-DEPETRE

RESUMEN: El presente artículo analiza *La ilustre fregona* (1973), adaptación de la novela ejemplar (1613) de Cervantes realizada por Luis Sánchez Enciso y Álvaro Lion-Depetre para el programa *Hora 11* de Televisión Española. Se enfatizarán aquellos aspectos que separan a este medimetraje del texto base, en especial en lo que atañe al tratamiento del amor cortés y la picaresca.

PALABRAS CLAVE: RTVE, *Hora 11*, *La ilustre fregona*, adaptación cinematográfica, *Novelas ejemplares*, Cervantes, Sánchez Enciso, Lion-Depetre.

LA ILUSTRE FREGONA BY SÁNCHEZ ENCISO AND LION-DEPETRE

ABSTRACT: This article will analyze *La ilustre fregona* (1973), TV adaptation based on the exemplary novel (1613) by Cervantes created by Luis Sánchez Enciso and Álvaro Lion-Depetre for Television Española's *Hora 11*. Special attention will be paid to those aspects that make the text and the film differ, particularly those related to courtly love and the picaresque genre.

KEYWORDS: RTVE, *Hora 11*, *La Ilustre Fregona*, Film Adaptation, *Exemplary Novels*, Cervantes, Sánchez Enciso, Lion-Depetre.