

## La picaresca y la celestinesca en las pantallas españolas de los sesenta a los ochenta

Enrique Fernández  
(University of Manitoba)

Entre las décadas de los sesenta y los ochenta del siglo XX, la sociedad española experimentó una modernización de una rapidez y amplitud sin precedentes. Esta modernización trajo consigo cambios sociales y políticos de los que el cine y la recién nacida televisión fueron a la vez testigos y agentes. Las pantallas jugaron un importante papel como vehículos de mensajes, a menudo encontrados, que intentaban retardar, acelerar o encauzar los cambios que estaban ocurriendo en la sociedad. En nuestro artículo estudiamos el papel que jugaron las adaptaciones a las pantallas de los textos clásicos de la picaresca y la celestinesca producidas entre mediados de los sesenta y mediados de los ochenta. En muchos casos no son adaptaciones propiamente dichas, ya que, utilizando la conocida terminología de Stam, muchas de estas producciones son "beyond fidelity." Dejamos pues de lado el aspecto de su mayor o menor fidelidad al texto del que parten, tema que en muchos casos ya ha sido tratado en otros estudios. Lo que presentamos aquí es un estudio longitudinal que abarca un gran número de producciones que no se suelen estudiar juntas. Su cantidad nos obliga a no poder profundizar en todas ellas pero sí nos permite mostrar una serie curiosa de rasgos comunes. Además de su unidad temática, estas adaptaciones comparten la peculiaridad de que florecieron únicamente en esos veinte años: antes de la mitad de los sesenta no se había adaptado a las pantallas casi ningún texto de la picaresca y la celestinesca, y después de mediados de los ochenta sus adaptaciones prácticamente desaparecieron. Como veremos, estas adaptaciones muestran influjos de diferentes ideologías en una época en que las pantallas eran concebidas como un servicio público de difusión cultural del que las agendas políticas no estaban ausentes. Nos centraremos en ver cómo las fuerzas conservadoras y sobre todo las progresistas se sirvieron de la adaptación de estos clásicos para difundir sus ideas. Estas fuerzas eran conscientes de que estos textos eran referentes inescapables de la cultura española que contenían una visión crítica del pasado nacional. Según se presentasen en pantalla enfatizando o soslayando ciertos aspectos, se estarían lanzando mensajes diferentes sobre la dirección que debía tomar la nueva sociedad española producto de la imparable modernización

### *Marco cronológico del estudio y delimitación de los géneros literarios adaptados*

Los veinte años que vamos a estudiar--los únicos en que florecieron las adaptaciones a las pantallas de la picaresca y la celestinesca--corresponden a un periodo de la historia de España que se puede delimitar con bastante nitidez. El punto de partida de la modernización que afectó a España en la segunda mitad del siglo XX fue el año 1959 con el Plan de Liberalización. Aunque estaba pensado para resucitar una economía maltrecha tras muchos años de autarquía, la implementación de este plan dio lugar a una liberalización y modernización de la sociedad española. Este cambio se notó a medida que avanzaban los sesenta: emigración urbana, industrialización, consumismo, turismo, etc. El punto final de nuestro estudio es la entrada de España en el Mercado Común Europeo en 1986, una fecha frecuentemente usada para marcar el final de la etapa inicial de la democracia pues supuso una adhesión a los estándares europeos que resultó en una estabilización política con el final del miedo a un golpe de estado. No es que la modernización se parara tras ese año, pero pasó a ser un proceso menos controvertido, dentro del marco más flexible de una democracia moderna. Políticamente hablando, estos años cubren

diferentes periodos, cada uno con características específicas que, como veremos, se trasladan a las adaptaciones que estudiaremos: el segundo franquismo (1960-1975), a veces subdividido entre desarrollismo y el tardofranquismo, que son los tres o cuatro últimos años de régimen; la transición (1975-1978); y los primeros años de la democracia, que se extiende hasta la segunda mitad de los ochenta, como señalamos.<sup>1</sup> Con una dinámica de modernización de la sociedad española de telón de fondo, agentes culturales de ideologías diversas utilizaron las pantallas con mensajes encontrados de lo que esa modernización implicaba. Estas diferentes visiones muestran la lógica imperante en cualquier proceso de cambio social radical (de dictadura a democracia, de sociedad tradicional y rural a moderna y urbana), como el que ocurrió en esos años. Las adaptaciones de la picaresca y la celestinesca fueron, como veremos, un peculiar campo de batalla de las diferentes ansiedades y esperanzas que la modernización generaba.

Usamos aquí la denominación de picaresca y celestinesca para referirnos a un variado corpus de adaptaciones a las pantallas desde los sesenta hasta los ochenta. Parten de textos que presentan una serie de rasgos comunes claros, aunque difieren en época y atribución genérica específica. Recurrimos a esta etiqueta compuesta "picaresca y celestinesca" como un *umbrella term* que incluye los dos géneros literarios más importantes que vamos a tratar pero que intencionalmente extendemos hasta abarcar otras obras relacionadas. Al crear esta etiqueta para este corpus nos amparamos en que el género de la picaresca se puede extender hasta abarcar predecesores como *La Celestina* (1499) o *El libro del Buen Amor* (1330), que se remontan a mucho antes de la obra que supone la cima del género, el *Guzmán de Alfarache* (1599). Igualmente el *Lazarillo de Tormes*, obra considerada emblemática de la picaresca, es para muchos sólo un predecesor que surgió más de cincuenta años antes del *Guzmán de Alfarache*.<sup>2</sup> La celestinesca es también un género que es a la vez predecesor y parte de la picaresca. Una de sus características definitorias es la importancia de personajes femeninos, como las celestinas o alcahuetas, así como de prostitutas y proxenetas, que a veces se solapan con los pícaros. Así, las protagonistas de *La pícaro Justina* (1605) y *La hija de Celestina* (1612), dos obras que se adaptaron a la pantalla en el periodo que vamos a estudiar, tienen claramente rasgos de la celestinesca y son a la vez pícaras.<sup>3</sup> Tomando todo esto en cuenta, nos servimos de la etiqueta picaresca y celestinesca para incluir textos medievales anteriores, como el antes citado *Libro del Buen Amor*, y una literatura que podríamos llamar erótico-festiva, goliardesca o carnavalesca, que incluye obras de otros países, como los cuentos de Boccaccio. Común a todas estas obras es la marginalidad de sus protagonistas y del mundo en el que viven, el carácter crítico e incluso satírico del texto, y la abundancia de aventuras, a menudo de carácter picante. Son precisamente estos rasgos de irreverencia y divertimento los que, junto con su carácter de textos canónicos de la literatura, hicieron que fueran llevados repetidamente a las pantallas con diferentes agendas durante los veinte años en que la sociedad española sufría un vertiginoso cambio.

---

<sup>1</sup> Existe una amplia bibliografía sobre las diferentes etapas en que se pueden dividir estos años, así como su caracterización. Para las últimas etapas del franquismo véase Mateos y Soto. Para la transición y primeros años de la democracia véase Fuentes Aragonés.

<sup>2</sup> Un buen resumen de las varias definiciones de la picaresca es Eisenberg 203n1.

<sup>3</sup> Para un resumen de las conexiones entre *La Celestina* y la picaresca, véase Bergman. Para una definición y un estudio de la celestinesca como género específico de continuaciones de *La Celestina*, véase Baranda.

*Concepción y condiciones de las pantallas en la época*

Estas adaptaciones se mostraron en pantalla en unas épocas en que la mayoría de los españoles veía a diario la única cadena de televisión e iba a las salas de cine con regularidad. Estos años sin la competición de los canales privados se han denominado la "edad de oro" de Televisión Española, que logró unos índices de audiencia que nunca se volverían a repetir (Palacio, *Televisión* 146).<sup>4</sup> El cine, sin la competencia de otros medios de entretenimiento que hoy nos inundan, vivía también buenos tiempos en términos de taquilla. Otra característica de la época pertinente para nuestro estudio es que ambos medios eran muy dependientes del estado: la televisión era un monopolio estatal al no existir cadenas privadas; el cine, a su vez, estaba muy condicionado por la censura y las subvenciones oficiales. A pesar de los parecidos de formato y de control estatal en la época entre televisión y cine, debemos tener en cuenta que son dos medios diferentes con dinámicas propias que condicionan los productos resultantes, como veremos ocurre en las adaptaciones estudiadas. La televisión era concebida como un servicio público para todas las edades, lo que hacía más limitado lo que se podía mostrar en pantalla. A veces, sin embargo, la diferencia entre ambos medios se difumina pues varias de las adaptaciones que estudiaremos fueron encargadas por Televisión Española a productoras cinematográficas, siendo la externalización de programas de este tipo práctica frecuente de la televisión durante parte de este periodo en Televisión Española. El BOE del 8 de agosto de 1979 daba la pauta a la cooperación entre la televisión y el cine pues se consideraba que así se combinaban los intereses industriales y económicos del cine con las obligaciones sociales del estado (Palacio, "Enseñar" 530; Smith 9).

Estas "obligaciones sociales del estado" se refieren a otra característica importante de las pantallas en la época: su concepción como medios educativos, función presente especialmente en el caso de la televisión. Éste es un periodo que en la conocida clasificación de Ellis de las sucesivas concepciones del medio televisivo responde a un modelo de servicio público con intención educativa (Ellis 2-9; Palacio, "Enseñar" 523). Difundir la literatura nacional y universal, especialmente los clásicos, era pues parte de la función pedagógica que se esperaba de la televisión en la época.<sup>5</sup> Sin duda en parte por este afán pedagógico, las adaptaciones de textos de la literatura española de la época áurea fueron frecuentes en las pantallas de televisión y, en menor medida, en el cine de la época (Castells Molina 17). Además, estas adaptaciones se podían volcar con facilidad en los regímenes estéticos y formatos dominantes en Televisión Española, muy dada a las producciones de obras de teatro semanales y otros programas seriados. Otra faceta en que esta vocación de la televisión como servicio público en manos del estado se manifestó fue en su uso como agente propagandístico de gran penetración social. Hablando de las muy populares series de ficción de la transición y los primeros años de la democracia, Palacio escribe: "La operación básica de las grandes producciones de Televisión Española consistió en coadyuvar al cambio de imaginario colectivo de los españoles creando historias que posibilitaran los procesos de auto-identidad colectiva o, al menos, la socialización política" (Televisión 154). Como Smith ha señalado, muchas producciones televisivas y cinematográficas de esos años "schooled Spaniards

---

<sup>4</sup> "Of all the media at that time, television had the largest impact on public opinion: almost 90 percent of the total population watched television on a daily, or nearly daily basis. Spain had an average daily television audience of 17.5 million viewers in 1979, a figure that rose to 20.9 million in 1982" (Paz y Mateos-Pérez 309).

<sup>5</sup> La voluntad pedagógica del cine de este periodo en España se resume en Triana-Toribio 108-19. Además del uso pedagógico de las pantallas, en el caso concreto de España, estas adaptaciones de obras literarias buscaban el reconocimiento en festivales internacionales, una práctica que había comenzado en los 60 el franquismo por su necesidad de legitimación internacional y que se continuó, aunque con otros objetivos y criterios, en la transición y la democracia (González de Garay 7).

in the rights and responsibilities of democracy during the transition" (21). Otra función de estas narraciones fue la creación de lo que se ha llamado "pasados usables" de una nueva historia nacional (López 16-17). Entre estas ficciones en pantalla que recuperaban el pasado ocuparon un lugar importante las producciones basadas en textos literarios de prestigio. Las adaptaciones de la picaresca y la celestinesca que vamos a estudiar hay pues que entenderlas como parte de estas tendencias pedagógicas y propagandísticas, aunque constituyen un corpus definido con sus propias dinámicas internas, como veremos.

*La casi ausencia de la picaresca y celestinesca en las pantallas antes de los 60: el pasado imperial*

Antes de los sesenta, la picaresca y la celestinesca no habían sido apenas llevadas a las pantallas. Esta ausencia no requiere explicación evidentemente en el caso de televisión ya que ésta empezó a funcionar en España sólo finales de los cincuenta y con programación muy restringida inicialmente. En el caso del cine, esta ausencia requiere comentario ya que otras obras canónicas de los Siglos de Oro de la literatura española, como *Don Quijote* o *Don Juan*, habían sido adaptadas repetidamente antes de esos años. A pesar de la importancia de la picaresca y la celestinesca en la literatura española, sus textos apenas habían sido llevados a las pantallas hasta mediados de los sesenta. La razón que se puede aducir es que estos dos géneros, aun y cuando estén escritos con intenciones moralizantes más o menos sinceras, presentan una visión anti-heroica del pasado, un mundo de bajas pasiones, sobre todo sexuales, y un cuestionamiento de la autoridad y las convenciones. Iban pues contra la visión de un adusto pasado heroico de santos y guerreros virtuosos que el franquismo usaba para justificar un presente de obediencia y restricción. Pérez Magallón habla de un secuestro de la tradición clásica por el franquismo:

La función de los clásicos --de una interpretación muy sesgada de los clásicos [durante el franquismo]--es cuando menos discutible, o más bien incompleta. O tal vez, como también diría César Oliva, "los clásicos siguieron utilizándose como idóneo referente intelectual de pasadas épocas gloriosas." Lo cierto, no obstante, es que con la victoria de las fuerzas militares en 1939, las derechas sin disfraz y con memoria muy selectiva volverían a reclamar a su Calderón --un Calderón muy limitado y pasado por la pila de agua bendita. (345)

La picaresca y celestinesca se oponían a una visión calderoniana de la vida como deber y sacrificio pues exaltaban el individualismo y el hedonismo. Por ello, los pícaros y celestinas no tenían cabida en las muchas películas del franquismo que reconstruían un Siglo de Oro de reinas de cartón-piedra, guerreros y santos, como en las emblemáticas *Alba de América* (1951) o *La leona de Castilla* (1951). Igualmente, la televisión franquista, aunque sólo nacida cuando el régimen ya había dejado atrás sus años más duros ideológicamente hablando, gustaba de adaptar textos literarios que reforzaban su visión del pasado. Baste recordar el emblemático programa semanal de adaptaciones teatrales *Estudio 1*, comenzado en 1965, para notar la preponderancia de obras calderonianas.<sup>6</sup>

Esta preferencia franquista por autores y obras que presentaban un pasado imperial no supuso, sin embargo, una *damnatio memoriae* de la celestinesca y picaresca, cuya influencia en la

<sup>6</sup> Sobre las obras de teatro emitidas en *Estudio 1* véase Rodríguez Merchán. Un listado completo de obras emitidas a lo largo de la vida de este programa se puede ver en línea en [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Obras\\_representadas\\_en\\_Estudio\\_1](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Obras_representadas_en_Estudio_1).

literatura española de los siglos XVI y XVII e incluso posterior no se podía ocultar. Las autoridades franquistas nunca llegaron a prohibir estos libros, conscientes de que sus versiones impresas no alcanzaban a la gran masa y podían ser fácilmente neutralizadas con la selección de pasajes convenientes y comentarios o prólogos. Sin embargo, las versiones en pantalla eran más problemáticas por llegar a una gran audiencia y ser la imagen de más libre interpretación. En los pocos casos en que se hicieron adaptaciones a las pantallas, se sometieron a una intervención que suavizaba sus aristas más incómodas e incluso desvirtuaba su espíritu. Este tratamiento se puede ejemplificar con la única obra de la picaresca y celestinesca llevada al cine durante el franquismo con anterioridad a la liberalización de los sesenta: la película *El Lazarillo* dirigida por César Fernández Ardavín en 1959. El tratamiento del texto original en esta película se resume bien en el título del artículo de Cruz-Cámara y Kaplan: "Una revisitación franquista del *Lazarillo de Tormes*." Filmada en adusto blanco y negro en una época en que ya predominaba el color, se aparta notablemente del texto original. Es básicamente una "película con niño" que explota el ternurismo tan de moda en las pantallas de la época gracias al éxito de *Marcelino Pan y Vino* (1955) (Cruz-Cámara y Kaplan 41). A pesar de tergiversar el espíritu del original, la película es un producto de calidad concebido para competir en festivales nacionales e internacionales. La película ganó no sólo el Gran Premio Oso de Oro en el X Festival de Berlín de 1960 sino que también en ese mismo año el jurado del Círculo de Escritores Cinematográficos de España distinguió a Ardavín como realizador del año y a su película como la mejor del año (Shu-Ying Chang 511n1). Sin duda ayudó a ganar estos premios del Círculo de Escritores Cinematográficos--así como la denominación de "película de interés nacional" y las subsiguientes subvenciones--la inclusión de "abundantes y esplendidos escenarios naturales, incluso estupendos interiores de la extensa geografía castellana (Salamanca, Toledo, Lerma, Frías, La Alberca...) mostrándolo todo en una plástica audaz y siempre adecuada y armoniosa" (Quesada 32). Este interés en usar el escenario original no se transmitió sin embargo en respeto al texto original. Así, el episodio del falso bulero prácticamente se suprimió y con él toda crítica anticlerical. Lázaro, siempre niño en la película, es un personaje entrañable, sin rastros de cinismo. El personaje del escudero al que sirve es representado como una persona honrada y soñadora, "digno, antecedente de don Quijote y, en ese sentido, símbolo de los valores tradicionales castellanos y por ende nacionales" (Rodríguez Mansilla 88), y como "el último vestigio de una España imperial" (Cruz-Cámara y Kaplan 34).

Un caso similar de tratamiento "imperial" en el cine franquista de un personaje que, en algunos aspectos, puede ser comparado a un pícaro es Don Juan. Aunque evidentemente Don Juan no es un personaje de la picaresca, comparte con los pícaros su rebeldía, su comportamiento irreverente y sus añagazas, así como una sexualidad hedonista. En todo caso, el cine franquista presentó estos rasgos como signos de bizzarria galante. Así ocurre con el *Don Juan* de Sáenz de Heredia (1950), que ensalza a Don Juan como prototipo de la virilidad y valentía típicamente españolas. Se le compara a Carlos V, y sus conquistas sexuales a la conquista gloriosa por las armas de nuevos territorios (Fernández 172). Las palabras de Don Juan antes de morir al final de la película son para reafirmar su españolidad. El personaje del criado Chuti es presentado como fiel admirador de su amo, cuya superioridad reconoce. Esta actitud de sumisión es la misma aplicada a los graciosos--descendientes también de la tradición picaresca--en las adaptaciones del teatro áureo a las pantallas de la época.

### La Celestina franquista nunca realizada de Sáenz de Heredia

Curiosamente el mismo director Sáenz de Heredia mostró a mediados de los años cincuenta interés en realizar una adaptación fílmica de *La Celestina*, que nunca llegó a realizar. López-Ríos ha descubierto una carta fechada en 1955 de Sáenz de Heredia a Manuel Torres López, quien estaba al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, un organismo dependiente del Ministerio de Información y Turismo, dirigido entonces por el ultraconservador Gabriel Arias Salgado. En ella Sáenz de Heredia busca tantear cuál sería la acogida desde esa Dirección de una versión cinematográfica de *La Celestina*, texto que nunca se había llevado a las pantallas. Esta precaución de sondear las instancias oficiales no era excesiva ya que "*La Celestina* era tabú en aquella época" (Castro y Castro 373). En la carta, para encarecer la urgencia de este proyecto, Sáenz de Heredia indicaba haber tenido noticia de que se estaba fraguando una coproducción franco-italiana basada en *La Celestina* que probablemente desvirtuaría el significado de la obra maestra española. En efecto, se trataba de una coproducción que el director italiano Lizzani, con el título de *Celestina P...R...*, realizaría finalmente en 1965 sobre las aventuras de una madama de altos vuelos en la Italia contemporánea. Se conserva también la carta en respuesta de Manuel Torres López a Sáenz de Heredia diciendo que, en principio, no ponía objeciones al proyecto, pero que necesitaba ver una sinopsis detallada del guion antes de dar una respuesta definitiva. López-Ríos especula que existen además otros motivos detrás del interés de Sáenz de Heredia por este texto. Uno era el carácter de mito español del personaje de Celestina:

A la luz de los datos de que disponemos, cuesta creer que Sáenz de Heredia pensara en una versión cinematográfica de *La Celestina* a raíz de reflexiones personales sobre la profundidad y méritos literarios de la obra. Parece, en cambio, que no le atraía tanto que el libro formara parte del canon de la literatura española como la categoría de mito español por excelencia de la epónima alcahueta. En esto el director de cine reflejaba su deuda con un autor muy en particular: Ramiro de Maeztu. (143)

El otro motivo del interés de Sáenz de Heredia sería que "[h]acia el verano de 1955 [...] la adaptación cinematográfica de *La Celestina* se había convertido en un asunto que interesaba en los círculos disidentes de la filmografía oficial y de ello parecía estar muy al tanto el director de *Raza*" (148). Al final, por motivos que desconocemos, Sáenz de Heredia nunca realizó esta adaptación de *La Celestina*. Podemos suponer que su versión hubiera sido en muchos aspectos similar a *El Lazarillo* antes citado de Ardavín. El españolismo de *La Celestina* se habría enfatizado mediante una puesta en escena salpicada de rincones de Salamanca, Toledo y demás ciudades de la geografía castellana. Sin embargo, los aspectos eróticos, la irreverencia irreligiosa y las problemáticas relaciones entre las diferentes clases sociales habrían sido soslayados. El mismo tratamiento se habría aplicado a los aspectos más crudos de la obra.

### La Celestina en el segundo franquismo: entre pedagogía y desnudos

La primera adaptación a la pantalla de *La Celestina* en España fue la que Eduardo Fuller realizó para Televisión Española en 1967 dentro del programa semanal *Teatro de siempre* como una obra teatral de 122 minutos. Comienza con una voz en off que explica la importancia de este texto en la literatura española y universal, así como otros datos eruditos. Esta presencia de la voz experta era una característica de muchas adaptaciones literarias a la televisión de la época que

correspondía bien a su concepción como instrumento pedagógico. Al mismo tiempo, esta voz servía para ofrecer de antemano la interpretación correcta y "oficial" de lo que los espectadores iban a ver. El mensaje estaba no sólo en lo que se decía sino en cómo se decía. Esta voz, incorpórea como si de una deidad se tratara, era típicamente, como en esta versión de *La Celestina*, una voz profunda y relajada, llena de tonos paternalistas y a la vez autoritarios. Sintomáticamente, la voz comienza a hablar mientras se muestra un primer plano de la ilustración de la edición de Roma 1515 de la obra que muestra la escena de la muerte de Celestina a manos de Pármeno y Sempronio, y es seguida por la imagen del ajusticiamiento de ambos. La elección de estas dos escenas ejemplarizantes deja claro de que estamos ante una obra de carácter moral. La voz en off nos avisa que la obra es "el más grande monumento de la lengua castellana" y que la crudeza de la obra ha sido suavizada por el tipo de audiencia amplio al que el programa va dirigido. Así, esta versión se caracteriza por la supresión o retoques de escenas y temas incómodos. Se suprimen escenas que explicitan el papel de Celestina como alcahueta, a pesar de ser algunas imprescindibles para el argumento, como la visita de Sempronio a casa de Celestina a pedir su ayuda para los amores de Calisto. Igualmente suprimida es la escena en que Celestina lleva a Pármeno hasta la cama de Areúsa. Otras escenas de gran violencia o de carga erótica son también eliminadas o suavizadas (Iglesias 366). El banquete en casa de Celestina está alterado: se convierte en una simple comida de Celestina con Elicia en la que se privilegian las frases de Celestina sobre la brevedad de la vida y la vejez, que recita junto a una calavera que usa como palmatoria en la mesa. El resultado es una versión en la que "the love story between Calisto and Melibea, narrated in a tragic, elevated tone, became the core of the story [...] the result is a shallow, rhetorical film, to say the least" (Iglesias 387).

A pesar de ser esta adaptación una versión claramente retocada para encajar con los estándares de la época y el medio, no puede dejar de notarse en la voz en off que la introduce la referencia a cómo la obra escenifica el choque entre el mundo medieval teocrático y "el nuevo humanismo, que con todas sus significaciones religiosas, políticas y culturales, alumbrará lo que entendemos por mundo moderno." Aunque la voz en off, el tono general de la adaptación del texto y su puesta en escena dejan claro que se está hablando de una historia que sólo se aplica al siglo XV en que se escribió, estas palabras de introducción no podían dejar de tomar otro significado en unos años en que la modernización de España estaba destapando contradicciones y enfrentamientos. Sin embargo, el tema de trasgresión y castigo enfatizado desde el primer cuadro de la adaptación con los grabados de la muerte violenta de Celestina y sus secuaces parecen avisar de los riesgos de todo intento de cambio.

Similar en los retoques al texto de *La Celestina* y en el tono pedagógico es la segunda adaptación para televisión, la realizada por Fernández Santos en 1974 dentro de la serie *Los libros*. Es análoga a la adaptación antes citada de 1967 en que todo lo que se puede considerar ofensivo-lenguaje, sexo, críticas a la religión o el clero, etc.--ha sido eliminado en lo que se nos presenta como "una historia de amor cortés con un fin trágico." Por ejemplo, los amantes Calisto y Melibea aparecen juntos en la cama, pero pudorosamente vestidos. Lo más notable de esta versión es que la voz experta que guía la interpretación del texto está, si cabe, aún más presente: la acción se divide en nueve actos y antes de cada uno el catedrático y miembro de la Real Academia Alonso Zamora Vicente, sentado cómodamente en su despacho con un fondo de libros y con las gafas de leer en sus manos, explica lo que se va a ver en cada acto. El resultado, según los críticos de la época, parece más un documental que una obra teatral (Palacio, "Enseñar" 525).

La tercera y última adaptación de *La Celestina* para televisión la podemos incluir junto con las de 1974 y 1967 pues presenta características curiosamente similares de alteración del texto y

cierta voluntad pedagógica. Sin embargo, fue realizada en los primeros años de la democracia: se empezó a preparar en 1981 pero no se estrenó hasta 1983. Realizada por Juan Guerrero Zamora, esta versión está llena de errores de todo tipo. El texto está tratado de manera no sólo poco fiel al original sino incluso absurda pues importantes episodios y temas, como la confabulación de los sirvientes, desaparece de la versión filmada, con lo que se pierde mucho del conflicto social que subyace en la obra (Iglesias 392). Es un ejemplo de cómo las inercias culturales y diferentes agendas seguían activas incluso en los primeros años de la democracia. El personal creativo y técnico que hacía los productos cinematográficos y televisivos no cambió de la noche a la mañana. Aunque desde el PSOE se otorgó a la televisión y al cine gran importancia ideológica --de ahí, por ejemplo, el nombramiento de Miró para cambiar las directrices del cine español--, diferentes agentes culturales, con ideologías diversas continuaban trabajando simultáneamente. Esta *Celestina* de 1983 se trata claramente un producto que responde a las corrientes más desfasadas en la época por su tono y escasa calidad. Como es lógico, generó muy poco interés en tiempos en que la sensibilidad de las audiencias exigía un estilo más audaz y más calidad.

Curiosamente, la primera adaptación al cine de *La Celestina*, estrenada en 1969, ejemplifica la tendencia contraria a la última adaptación tardía a televisión que acabamos de mencionar. Esta versión cinematográfica es un ejemplo de una tendencia pionera hacia la liberalización, sobre todo sexual, de las pantallas que utiliza el prestigio de un texto canónico como vehículo. Esta película aprovechó del tímido y breve aperturismo de la época para enseñar escenas de cierto contenido sexual (Vázquez Médel 136; Utrera Macías 212). Realizada por el mismo César Fernández Ardavín que dirigió *El Lazarillo* de 1959 antes citado, esta *Celestina* de 1969 ofrece como gran novedad la presencia tímidamente explícita de la sexualidad, tratamiento que será dominante en muchas adaptaciones de la celestinesca y la picaresca durante transición y principios del a democracia, como veremos. Ardavín supo utilizar la crudeza del texto de Rojas para fabricar un producto "digno," culturalmente presentable pero al mismo tiempo capaz de lograr buenos rendimientos en taquilla (Sánchez Hernández, s-p). El cine, cuyo acceso podía ser restringido a menores, gozaba de una tolerancia mayor. Sin embargo, esta tímida presentación de sexualidad en la pantalla fue considerada escandalosa en la época y la obra ha entrado en los anales de la historia cinematográfica española por ser la primera que muestra un pecho desnudo de mujer--Melibea, interpretada por Elisa Ramírez--, por más que sea apenas visible tras un velo de gasa que cubre el lecho de los amantes (Kowalski 204). Que la obra fue escandalosa y de gran éxito--una de las más taquilleras durante varios años (Iglesias 387n11)--se refleja en la popular serie de Televisión Española *Cuéntame cómo pasó*, que revisa la historia de los años que estamos estudiando. El episodio 45, emitido en 2002, se titula sintomáticamente "La verdad al desnudo" y en él se muestra el interés de los protagonistas por ver *La Celestina* de Ardavín, ya que en ella, decían, aparecía una mujer desnuda. Pero la sexualidad no era el único aspecto progresista de esta adaptación. La conflictiva escena inicial en la que Calisto mezcla religión y amor al confesarse "melibeo" en vez de cristiano se respetó íntegra y el suicidio de Melibea se incluyó, aunque representado de forma metafórica.

A pesar de esta presencia tímida de aspectos progresistas para la época, *La Celestina* de Ardavín muestra también claras señales de las restricciones vigentes en el periodo en que se realizó. Aunque no incluye una voz en off erudita que guíe la interpretación, la película se "protege" incluyendo entre los créditos de manera prominente al "asesor literario profesor Manuel Criado de Val," erudito que aparecía frecuentemente en esos años en programas literarios y culturales de Televisión Española. La presencia de este asesor literario en los créditos recuerda a la de los asesores eclesiásticos de créditos de películas de contenido religioso. Contribuye también

a informar al espectador que está a punto de ver un producto cultural el uso de letra gótica para los créditos de la película, que pasan lentamente con un fondo de música antigua --se especifica en los créditos que parte de la música es de un coro de monjes benedictinos. La escena final--se suprimió el desesperanzado llanto de Pleberio que concluye el texto--es una curiosa adición que no está en el original: vemos cómo se llevan a enterrar juntos a ambos amantes, cuyas manos se tocan a la manera de la muy popular escultura funeraria de los amantes de Teruel que en 1955 había instalado en esta ciudad el arquitecto Juan de Ávalos, figura claramente asociada al franquismo por su trabajo en el Valle de los Caídos. Imágenes de Toledo en la distancia como telón de fondo de la comitiva fúnebre sin duda ayudaron a que la película ganara, entre otros, el importante premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, el organismo franquista que servía de sistema de subvención.

*Proto-pícaros y pícaros en las pantallas del tardofranquismo: críticas del pasado y del presente*

Si bien *La Celestina* de Ardavín fue una adelantada en el tema de la sexualidad en pantalla, será la figura del pícaro la pionera del uso de la picaresca y celestinesca como crítica social mediante un cuestionamiento del pasado imperial que propugnaba el franquismo. El primer antecedente es la producción televisiva *Juan Soldado* (1973), que no es de por sí una historia picaresca ya que está basado en un cuento de Fernán Caballero, a su vez inspirado en el cuento tradicional "Juan sin miedo." La trama contiene, sin embargo, rasgos picarescos: las aventuras del epónimo Juan Soldado, quien, tras servir al rey durante veinticuatro años, sólo recibe una hogaza de pan y seis maravedíes como paga. Juan Soldado, interpretado por Fernando Fernán Gómez, quien también escribió el guion, consigue un morral o bolsa en la que puede mágicamente meter las cosas de las que quiera apropiarse. Lo utiliza para su ventaja en aventuras de tinte picaresco, como en la que roba todas las longanizas de un pueblo durante un funeral. La historia termina con Juan Soldado metiendo en su morral mágico a San Pedro, que le vetaba la entrada al cielo, con lo que logra acceder al paraíso. Aunque esta producción no critica abiertamente aspectos concretos del presente, muestra bajo una luz positiva a un personaje defraudado por las altas esferas del poder que se burla con éxito de las autoridades tanto civiles como religiosas.<sup>7</sup>

*Juan Soldado* es especialmente relevante por haber servido de trampolín para que, al año siguiente, el mismo Fernando Fernán Gómez estrenara con gran éxito la serie televisiva *El pícaro* (1974), de la que también es protagonista. Ambientada en el siglo XVII, narra las aventuras del pícaro Lucas Trapaza en trece episodios, inspirados, como se señala en los créditos, en los textos de Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel y otros escritores del periodo. El inicio del primer capítulo es muy revelador de cómo esta obra usa la figura del pícaro para un ataque soterrado a los valores oficiales de la España del momento. La escena se abre con Fernando Fernán Gómez vestido como un erudito semejante a los profesores que vimos introducía la serie *Los libros* por los mismos años. Fernán Gómez comienza dando una conferencia en la que va a desentrañar el significado de la picaresca. Un efecto de cámara hace que el personaje vaya cambiando poco a poco de ropa a medida que habla hasta convertirse en el pícaro Juan Trapaza. Las palabras de este catedrático-pícaro muestran que el pasado de España no es tan glorioso como se podría creer: "Muy poco o ninguno acertaríamos lo que fue la España en los siglos imperiales. España de gloria y de batallas, de arte y de poesía, de fervor y de furor religioso.

<sup>7</sup> También dentro del cine español del tardofranquismo y la transición existe un interés similar por personajes del mundo prostibulario y criminal contemporáneo que dieron lugar, por ejemplo, al llamado "cine quinquí". Cómo Hernández Ruiz y Pérez Rubio señalan, "un submundo que otrora se invocara sólo para su 'condenación eterna': chulos, prostitutas, proxenetas, buscavidas, salieron del infierno e invadieron las pantallas" (104).

España de persecuciones, de inquisición, de vicio, de hambre de miseria y de picardía." Sus palabras continúan no sólo cuestionando la versión oficial de un pasado glorioso sino incluso criticando la España del momento al señalar que el posible valor moralizante de la picaresca fue una excusa para cubrirse ante la censura de la época, y termina alabando a los pícaros por "su amor a la libertad." Ya completamente vestido de pícaro, señala que "algunos piensan que hoy se encuentran pícaros en cada peldaño de la escala social" (énfasis añadido). Estas palabras no podían dejar de tener significado en unos años en que miembros del gobierno franquista se enriquecieron a la manera de verdaderos pícaros modernos en grandes escándalos financieros, como los de Matesa (1969) o Reace (1972).

*El gran éxito de las pícaras en la transición y los primeros años de la democracia: la sexualización del pasado*

Si bien el personaje masculino del pícaro sirvió para articular una incipiente voz crítica contra el régimen y su ideología, será el personaje de la pícaro, a veces cruzada con personajes de descendencia celestinesca, la que más impacto popular tuvo. Las pícaras sirvieron para presentar un nuevo modelo de mujer que era objeto erótico y a la vez sexualmente activa. El ejemplo por excelencia fue la serie televisiva *Las pícaras* que Televisión Española encargó a diferentes directores de prestigio en 1983. Constaba de seis episodios, que en orden de aparición fueron: *La tía fingida*, basada en la obra de Cervantes del mismo título y dirigida por Antonio del Real; *La garduña de Sevilla*, basada en la obra de Castillo Solórzano y dirigida por Francisco Lara Polop; *La viuda valenciana*, basada en la obra de Lope de Vega y dirigida por Francisco Regueiro; *La pícaro Justina*, basada en la novela de López de Úbeda y dirigida por José María Gutiérrez; *La lozana*, basada en la novela de Francisco Delicado y dirigida por Chumy Chúmez; y *La hija de Celestina*, basada en la novela de Salas Barbadillo y dirigida por Angelino Fox. Como es evidente, la serie mezcla obras de la picaresca y la celestinesca propiamente dichas con otras, como *La viuda valenciana* de Lope de Vega, que, sin pertenecer a estos géneros, comparten un espíritu erótico-festivo. Se concibieron como ejercicios de exhibición de las actrices de moda, que protagonizan historias adaptadas para lucir sus cuerpos con poca ropa en aventuras picantes que eran atrevidas para la mentalidad de la época y el medio. El resultado fue producciones de escasa calidad, una "controlada corrupción":

[S]e trata de edulcorar un erotismo que se muestra con un tono desenfadado, pero artificialmente literario. El hecho, además, de estar dirigido a la enorme masa de telespectadores obligó a aumentar la dosis de moralina y, desde luego, a omitir todo tipo de episodio lujurioso y, desde luego, anticlerical, y todo a pesar de estar ya en la década de los ochenta. (Castells Molina 104, 95n10)

Esta moralina preventiva está especialmente bien plasmada en la escena final de la adaptación de *La pícaro Justina*. Justina, en la cama tras realizar el acto sexual con el personaje picaresco que la corteja, pregunta: "¿Y ahora qué vamos a hacer?," a lo que el pícaro responde: "Casarnos, que es lo natural."

La misma fórmula de la erotización edulcorada de textos clásicos se había probado con éxito comercial unos pocos años antes en las más tolerantes pantallas de cine con la adaptación en 1975 de *El libro del Buen Amor* (y una segunda parte con el mismo título en 1976). Se había introducido en esta película como protagonista cuasi-pícaro al sex-symbol masculino de la época

Manolo Otero, cuyas conquistas amorosas son el eje de la adaptación.<sup>8</sup> También en esta línea erótica e igualmente de ínfima calidad fueron *Las delicias de los verdes años* (1976) o *Los cuentos de las sábanas blancas* (1977), en que los mismos actores y actrices de moda intervienen en escenas picantes en una serie de historias inspiradas a veces en Boccaccio y ambientadas en una edad media ficticia con argumentos llenos de ecos picarescos.<sup>9</sup> Se amparaban estas películas en la tímida liberalización de esos años para presentar un producto "erótico-literario en el que el componente sexual se camuflaba bajo la calidad de aquellos textos literarios que se tomaban como punto de partida" (Fernández 132).<sup>10</sup> La más exitosa de este tipo de películas fue una versión de *La lozana andaluza* dirigida por Escrivá en 1976. Usa el texto clásico de Delicado como excusa para mostrar escenas eróticas, dejando de lado elementos centrales de la obra en un tratamiento similar al aplicado en la versión televisiva incluida en *Las pícaras* antes citada. Así, la crítica a Roma y al Papado, la fuerte presencia de los conversos y otros aspectos importantes del complejo texto de Delicado prácticamente desaparecen de esta versión para la pantalla. Hablando de ésta película, el crítico Jesús Fernández Santos escribió estas palabras que bien se pueden aplicar a muchas de estas producciones erótico-picarescas del periodo:

La novela picaresca tiene poca suerte en nuestro cine. Con censura o sin ella, desnudos o vestidos, sus personajes carecen de entidad, no son nada, desprendidos de su ambiente real, reducidos a la pura anécdota. Esas mujeres de vida alegre, enfundadas en vestidos immaculados, recién salidos de la plancha, ese modo de hablar sonriendo como divas de revista, esos rufianes convertidos en mozos atolondrados, afeitados y simpáticos, con su sueño de amor romántico en el fondo de un corazón generoso, nada tienen que ver ni con el libro de Delicado, ni con nuestros Lazarillos o Guzmanes. Reducir la picaresca al acto del amor o a desnudos más o menos aliviados es dar gato por liebre, como diría cualquiera de sus protagonistas. (s/p)

A pesar de su baja calidad, de su falta de rigor en la adaptación de los textos, de la ausencia de crítica política y de un voyerismo que trata a la mujer como un objeto, estas producciones fueron una señal clara para los que las vieron de que los tiempos estaban cambiando. Mostraban en pantalla, con gran despliegue de medios, una tradición hasta entonces arrinconada o presentada con un tono erudito que la esterilizaba. El efecto de los desnudos que incluían no puede ser menospreciado. A pesar de que el desnudo era frecuente en muchas pantallas europeas en aquellos años, sólo en España alcanzó un tono claramente político por la identificación de las fuerzas

<sup>8</sup> La ya citada serie televisiva *Los libros* había emitido en 1974 una versión más recatada de *El libro de Buen Amor*, que, aunque narra algunos de los episodios picantes, lo hace de manera pudorosa, envuelto todo en el comentario erudito que caracterizaba esta serie.

<sup>9</sup> Relacionadas con estas obras que, al menos en teoría, descansan sobre textos literarios, se produjeron en la época una serie de comedias históricas de bajísima calidad, pero muy populares, en que se parodian grandes eventos de la historia con abundantes desnudos, como *Cristóbal Colón de oficio descubridor* (1982) o *El Cid cabreador* (1983).

<sup>10</sup> Estas producciones para la pantalla que reconstruyen un pasado lejano lleno de erotismo a partir de un trasfondo literario tienen un antecedente de prestigio en la *Trilogía della vita* dirigida por Pasolini a principios de los setenta y compuesta de *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) y *Il fiore dell mille e una notte* (1974). Estas obras responden a otro clima político distinto del de la España de la época y están marcadas por la fuerte impronta autorial de Pasolini: "His obsession was with finding a world outside of all the commodifications of capitalism, including, prominently, the bodily. By grafting the marginal modern (the Italian lumpen poor, the Third World) onto medieval texts, Pasolini hoped to fashion an alternative to a present that he found ever more repellent" (MacCabe 192).

conservadoras aliadas de la Iglesia Católica con una moral sexual tradicional (Palacios, "Enseñar" 534).

### *Picaresca y celestinesca como "high brow"*

Junto a este grupo de adaptaciones de la picaresca y celestinesca como producciones eróticas y comerciales, existió otro grupo mucho más reducido que usó esta literatura como punto de partida para productos de mayor calidad y con más crítica social. Un buen ejemplo de este modelo es la película *El Buscón* (1979) dirigida por Luciano Berriatúa con actores de conocida militancia en la izquierda, como Ana Belén y Juan Diego. En ella se enfatiza el aspecto mordaz del texto hacia la sociedad de su época, aunque se obvian muchos temas de difícil extrapolación al presente, como el antisemitismo. Este tipo de adaptaciones de la picaresca tuvo poco éxito comercial. Aunque estas dos vías en el uso de la picaresca y la celestinesca, la del erotismo y la de la crítica social, dieron lugar durante la Transición a productos claramente diferenciados, a veces se cruzaron. El caso más notable de su hibridación es la película *La viuda andaluza* (1977). Esta obra es excepcional por combinar de manera muy particular el erotismo y la crítica política más abierta. Como su título deja entrever, es una adaptación del texto de Delicado, que, como vimos, se había adaptado al cine en 1976 y lo volvería a ser a la televisión en 1983. En esta película una de las musas del Destape, Bárbara Rey, interpreta a la Lozana, con las consabidas escenas eróticas.<sup>11</sup> Lo más curioso es que su personaje se mueve no en un pasado remoto sino en la España contemporánea de mediados de los setenta. La crítica al franquismo y sus fuerzas aliadas no es indirecta o metafórica, sino patente. La primera escena es un buen ejemplo: a la estación de Barcelona llega un tren que trae tanto a la Lozana como al nuncio del Vaticano. Las fuerzas conservadoras, parodiadas como un viejo general, clara imagen del recién fallecido general Franco, el Ejército, la Iglesia y los jóvenes de la Falange, vienen a esperar al nuncio. Mientras, un falso ciego, que luego resultará ser Rampín, el sirviente y amante de la Lozana, canta una copla con el estribillo: "Lozana, Lozana, mi bien, siglos llevo esperando este tren," en una evidente alusión a la democracia y la libertad. La sexualidad de la Lozana sirve para denunciar a lo largo de la película la hipocresía de los altos estamentos del franquismo y la Iglesia, que quieren gozar de sus favores a escondidas.

### *Desaparición de la picaresca y celestinesca de las pantallas a mediados de los ochenta*

A medida que los años ochenta avanzan, las adaptaciones de textos de la picaresca y celestinesca prácticamente desaparecieron de las pantallas. Varias razones parecen haber contribuido a esta desaparición. Por un lado está la naturaleza cíclica de la producción audiovisual y cómo estos ciclos están, a menudo, ligados a cambios geopolíticos e ideológicos. Además, el debate y la crítica política y social, así como la interpretación del pasado, se desplazaron a otros foros--partidos políticos, programas de debate, etc.--y el desnudo se convirtió en cotidiano en las pantallas y otros medios. Al mismo tiempo, otros temas más acuciantes, como la representación de la Guerra Civil, pasaron a ocupar las pantallas. También puede citarse el avance de la internacionalización que la entrada en Europa supuso, lo que hizo que, sobre todo la gente joven, tuviera menos interés en aspectos tan específicos y remotos del pasado nacional y su literatura.

---

<sup>11</sup> Para una definición del Destape y una visión del cine erótico en esos años, véase Kowalski, especialmente las páginas 204-05.

Igualmente, la creación de otras identidades nacionales con el desarrollo de las autonomías hizo que la idea de la literatura castellana como un canon homogéneo para todo el estado se debilitara.

Hubo sin embargo casos aislados de obras picarescas llevadas a la pantalla a partir de 1985, pero respondían ya a otros tiempos y preocupaciones. El caso más notable es la película *La Celestina* dirigida por Vera (1996), una mega-producción que carece de intencionalidad reivindicativa o política y responde a meros intereses comerciales (Vázquez Médel 138). Sin embargo, en su afán de incluir escenas de sexo de manera gráfica, se muestra heredera del tratamiento del género durante los dos decenios precedentes. La película *Lázaro de Tormes* del 2001, aunque dirigida precisamente por Fernán Gómez, el primer pícaro en Televisión Española en los setenta, es también resultado de otra dinámica pues está conectada a una producción teatral. De hecho, las adaptaciones de la picaresca y la celestinesca como obras de crítica social sobrevivieron tras los ochenta en los teatros, ante una audiencia mucho más restringida y movida por intereses culturales. La sexualidad, por ejemplo, no juega mayor papel en estas obras teatrales que comienzan sintomáticamente hacia finales del periodo estudiado y continúan en las décadas siguientes. Un ejemplo es la obra teatral *La taberna fantástica*, escrita en 1966 por Alfonso Sastre, autor maldito durante el franquismo. Sin ser una obra propiamente picaresca, contiene elementos del género con un fuerte trasfondo de crítica social.<sup>12</sup> *La taberna fantástica* se estrenó en teatro en 1985 con gran éxito del actor Rafael Álvarez "El Brujo." El mismo actor fue elegido en 1990 por Fernando Fernán Gómez para la producción teatral de su texto *Lázaro de Tormes*, que luego en 2001 se convirtió en la película antes citada. Por otro lado, la puesta en escena de *La Celestina* sigue siendo, aunque ahora en el teatro, instrumentalizada para plasmar nuevos debates. Baste como ejemplo la muy controvertida versión de la obra dirigida en 2017 por José Luis Gómez, quien interpreta él mismo el personaje femenino de Celestina, lo que ha dado lugar a controversias sobre el *decorum* en temas de género y raza de los actores elegidos para encarnar ciertos papeles.<sup>13</sup>

### Conclusiones

Las adaptaciones a las pantallas de la celestinesca y la picaresca en siglo XX en España son un fenómeno restringido a un marco temporal concreto y por ello presentan interesantes semejanzas que van más allá de su unidad temática. El que se realizaran precisamente en esos años, así como muchos aspectos de formato y de tratamiento del texto, responden en gran medida a la politización de las pantallas en un periodo lleno de ansiedades ante el cambio social entre los grupos que controlaban la producción cultural de las pantallas. Son textos repletos de episodios con una crítica social implícita y con visiones sobre la historia nacional que no podían pasar desapercibidos en esos años. En la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta fue el régimen franquista, que controlaba las pantallas, el que inició su adaptación. Su interés por estos textos ideológicamente incómodos se debió a la concepción pedagógica de la televisión imperante, así como al deseo de no abandonar una parte importante del canon a sus opositores--recuérdese la inquietud de Sáenz de Heredia en 1955 ante la posibilidad de que una versión de *La Celestina* se estuviera preparando en Italia. Dada la importancia de *La Celestina* en el canon literario español, no es de extrañar que fuera la primera que Televisión Española adaptara, de hecho tres veces, para

---

<sup>12</sup> El elemento picaresco en *La taberna fantástica* se puede ver fácilmente si la consideramos como la primera parte de *La tragedia fantástica de la gitana Celestina*, escrita en 1978 por Sastre y ambas publicadas juntas en 1990.

<sup>13</sup> El novelista Javier Marías escribió a los pocos meses del estreno de esta versión de *La Celestina* de José Luis Gómez un artículo en *El País* en el que critica la puesta en escena precisamente por la falta de decoro a la hora de representar el personaje femenino de Celestina.

sus programas culturales. Estas adaptaciones televisivas de *La Celestina* suavizaron o suprimieron los aspectos del texto más en desacuerdo con la ideología del régimen franquista (sexualidad, crítica social, etc.), aunque algunas de estas intervenciones se justificaban por ser para un medio abierto a una audiencia de todas las edades. Igualmente, se las enmarcó en un formato erudito con la voz de un experto que enfatizaba que lo que se presentaba correspondía sólo a una época ya pasada y que era un texto moralizante. La única adaptación al cine de *La Celestina* en esos años, la de Ardavín de 1969, está menos mediatizada que las producciones de televisión, pero sufre muchas de las mismas restricciones de éstas. Aprovechó sin embargo Ardavín una breve etapa de apertura del régimen para mostrar algo del contenido sexual de esta obra, una característica que atrajo a las audiencias y fue un curioso predecesor del papel político que la sexualidad en pantalla jugó en las etapas siguientes y de la que las adaptaciones de la picaresca y la celestinesca no se escaparon.

A caballo entre el final del franquismo y los principios de la transición se realizaron las primeras incursiones del personaje del pícaro en la pequeña pantalla de la mano de Fernando Fernán Gómez. Sin ser abiertamente políticas, incluían tímidos elementos de crítica a la visión franquista del pasado imperial que se podían indirectamente aplicar al presente. Mostraban cómo en Televisión Española había agentes liberalizadores en los años finales del régimen. Se inicia así una apropiación de la picaresca y celestinesca por las fuerzas progresistas, que gradualmente pasaron a controlar las pantallas en la transición y la democracia. En parte siguiendo la inercia de difusión cultural vigente en las pantallas del segundo franquismo, las adaptaciones de la picaresca y la celestinesca se ampliaron hasta cubrir obras menos señeras dentro del canon. Se privilegiaron obras con ingredientes cómicos y picantes, que encajaban bien con el tono más relajado de la vida que se trataba de insuflar a la sociedad española tras decenios de conservatismo austero. Estas adaptaciones comenzaron en las más tolerantes pantallas del cine durante la transición con varias versiones de *La lozana andaluza* para pasar en los primeros años de la democracia a la televisión con la serie *Las pícaras*, que respeta en parte los valores morales tradicionales. Aunque el elemento de crítica social de estos textos se enfatizó en algunas producciones, fue especialmente la nueva moral sexual lo que más contribuyó a su popularidad y a divulgar las nuevas ideas. Estas adaptaciones mostraban una imagen erotizada del pasado que desmontaba la versión franquista de héroes y santos. Esta faceta erótica aseguró el éxito de audiencia, aunque fueran productos de baja calidad que desvirtuaban el original al frivolarlo y obviar aspectos centrales del texto. Estas adaptaciones fueron parte del Destape y contribuyeron por tanto a debilitar el frente conservador al atacar su desfasada moral sexual, una de las áreas en que el nacional-catolicismo se mostraba más distanciado de la población joven.

A medida que el erotismo en pantalla dejó de ser novedoso y el debate político se pudo hacer abiertamente en foros institucionales, la adaptación de estos textos desapareció gradualmente. La picaresca y la celestinesca se desplazaron al teatro, un medio más selectivo que se presta mejor a presentar textos literarios de épocas remotas sin soslayar su complejidad. Desde un punto de vista cultural, estas adaptaciones televisivas producidas entre los sesenta y los ochenta tuvieron el mérito de ser en muchos casos las primeras versiones en pantalla de unos textos hasta entonces casi ausentes de estos medios, popularizando también textos menos conocidos del género. Estas adaptaciones constituyen un curioso y peculiar capítulo en la historia de la recepción de la picaresca y la celestinesca, que, al verse envueltas en las batallas ideológicas y políticas de la época, alcanzaron una popularidad que nunca antes habían tenido y que desde entonces no se ha vuelto a repetir.

## Obras citadas

- Alba de América*. Dir. Juan de Orduña. CIFESA, 1951. Film.
- Baranda, Consolación. "Celestina's Continuations, Adaptation and Influences." En Enrique Fernández ed. *A Companion to Celestina*. Leiden: Brill, 2017. 321-38.
- Bergman, Ted. L.L. "Celestina as Precursor to the Picaresque." *A Companion to Celestina*. En Enrique Fernández ed. *A Companion to Celestina*. Leiden: Brill, 2017. 292-304.
- El Buscón*. Dir. Luciano Berriatúa. Lourdes María Martínez Aronson / N.G. Films, 1979. Film.
- Castells Molina, Isabel. "La versión cinematográfica de *La Lozana Andaluza* de Vicente Escrivá: ¿'Traición' o 'transición'?" *eHumanista* 15 (2010): 85-106.
- Castro y Castro, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- La Celestina*. Dir. Eduardo Fuller. TVE, serie *Teatro de siempre*, 1967. Producción para televisión.
- La Celestina*. Dir. César Fernández Ardavín. Aro Films / Hesperia Film / Berlin Television System, 1969. Film.
- La Celestina*. Dir. Jesús Fernández Santos. TVE, serie *Los libros*, 1974. Producción para televisión.
- La Celestina*. Dir. Juan Guerrero Zamora. TVE / Armadillo Films. 1983. Producción para televisión.
- La Celestina*. Dir. Gerardo Vera. Lolafilms / Iberoamericana Films / Sogetel, 1996. Film.
- Celestina... P...R...* Dir. Carlo Lizanni. Aston Films, 1965. Film.
- El Cid cabreador*. Dir. Angelino Fons. José Frade Producciones Cinematográficas / Constan Films, 1993. Film.
- Cuando Almanzor perdió el tambor*. Dir. Luis María Delgado. Expomundo, 1984. Film.
- Los cuentos de las sábanas blancas*. Dir. Mariano Ozores. Abadía Films / Producciones Cinematográficas Ufesa, 1977. Film.
- Cruz-Cámara, Nuria y Gregory Kaplan. "Una revisitación franquista del *Lazarillo de Tormes*." En Norberto Mingues Arranz ed. *Literatura española y cine*. Madrid: Editorial Complutense, 2002. 27-42.
- Il Decameron*. Dir. Pierre Paolo Pasolini. Produzioni Europee Associati (PEA) / Les Productions Artistes Associés/ Artemis Film, 1971. Film.
- Las delicias de los verdes años*. Dir. Antonio Mercero. José Frade Producciones Cinematográficas. 1976. Film.
- Don Juan*. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. Chapalo Films, 1950. Film.
- Eisenberg, Daniel. "Does the Picaresque Novel Exist?" *Kentucky Romance Quarterly* 26 (1979): 203-19.
- Ellis, John. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London: I.B. Tauris, 2002.
- Estrada, Isabel. "Transitional Masculinities in a Labyrinth of Solitude: Replacing Patriarchy in Spanish Film (1977-1987)." *Bulletin of Spanish Studies* 83.2 (2006): 265-80.
- Fernández, Luis Miguel *Don Juan en el cine español: Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- Fernández Santos, Jesús. "Retrato de la memoria. *La lozana andaluza*." *El País*, 21 de octubre de 1976.
- Il fiore dell mille e una notte*. Dir. Pierre Paolo Pasolini. Produzioni Europee Associati / Les Productions Artistes Associés, 1974. Film.
- Fuentes Aragonés, Juan Francisco. "Lo que los españoles llaman la transición: Evolución histórica de un concepto clave." *Mélanges de la Casa de Velázquez* 36.1 (2006): 131-52.

- La garduña de Sevilla*. Dir. Francisco Lara Polop. José Frade Producciones Cinematográficas / TVE, 1983. Episodio para la serie de televisión *Las pícaras*.
- González de Garay, Beatriz. "Hacia una contextualización de *Brigada Central* (TVE 1: 1989): Leyendo la transición democrática en España en el drama televisivo de calidad y el género policiaco." *Área Abierta* 32 (2012): 1-17.
- Hernández Ruiz, Javier y Pablo Pérez Rubio. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004.
- La hija de Celestina*. Dir. Angelino Fons. José Frade Producciones Cinematográficas / TVE, 1983. Episodio para la serie de televisión *Las pícaras*.
- Iglesias, Yolanda. "Celestina in Film and Television." En Enrique Fernández ed. *A Companion to Celestina*. Leiden: Brill, 383-402.
- Juan Soldado*. Dir. Fernando Fernán Gómez. 1973. TVE. Producción para televisión.
- Kowalski, Daniel. "Cine nacional *non grato*: La pornografía española en la Transición (1975-1982)." En Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin eds. *Cine, nación y nacionalidad en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 203-16.
- El Lazarillo de Tormes*. Dir. César Fernández Ardavín. Hesperia Films, 1959. Film.
- Lázaro de Tormes*. Dir. Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez. Lola Films, 2001.
- La leona de Castilla*. Dir. Juan de Orduña. CIFESA, 1951. Film.
- El libro del Buen Amor*. Dir. Jesús Fernández Santos. TVE. 1974. Episodio para la serie de televisión *Los libros*.
- El libro del Buen Amor*. Dir. Julián Marcos y Tomás Aznar, 1975. Cinevisión / Luis de Torres Espuny / Zuda Films P.C. Film.
- El libro del Buen Amor II*. Dir. Jaime Bayarri, P.C. Jacinto Santos Parras, 1976. Film.
- López, Francisca. "Introducción: El pasado en la pequeña pantalla." En Francisca López, Elena Cueto Asín y David R. George Jr. eds. *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Iberoamericana / Vervuert: Madrid, 2009. 9-29.
- López-Ríos, Santiago. "La Celestina en el franquismo: En torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia." *Acta Literaria* 49 (2014): 139-57.
- La lozana andaluza*. Dir. Chumy Chúmez. José Frade Producciones Cinematográficas / TVE, 1983. Episodio para serie de televisión *Las pícaras*.
- La lozana andaluza*. Dir. Vicente Escrivá. Aspa Producciones Cinematográficas / Imapla / Primex Italiana, 1976. Film.
- MacCabe, Colin. *Perpetual Carnival: Essays on Film and Literature*. New York: Oxford UP, 2017.
- Marías Franco, Javier. "Ese idiota de Shakespeare". *El País*, 22 enero 2017. Web.
- Mateos, Abdón y Álvaro Soto. *El final del franquismo, 1959-1975. La transformación de la sociedad española*. Madrid: Historia 16-Temas de Hoy, 1997.
- Palacio, Manuel. "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en la televisión." *Cuadernos de la Academia* 11-12 (2002): 519-37.
- . *La televisión durante la transición española*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Paz, María Antonia y Javier Mateos-Pérez. "The Impact of Political Transition (1976–1982) on Spanish Television for Children and Young People." *Television & New Media* 17.4 (2016): 308-23.
- Pérez Magallón, Jesús. *Calderón: Icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid: Cátedra, 2010.

- La pícaro Justina*. Dir. José María Gutiérrez Santos. José Frade Producciones Cinematográficas / TVE, 1983. Episodio para la serie de televisión *Las pícaras*.
- El pícaro*. Dir. Fernando Fernán Gómez. TVE, 1974. Serie para televisión.
- Quesada, Luis. *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC, 1986.
- I racconti di Canterbury*. Dir. Pierre Paolo Pasolini. Produzioni Europee Associati / Les Productions Artistes Associés 1972. Film.
- Rodríguez Mansilla, Fernando. "Lázaro de Tormes de Fernando Fernán-Gómez: Hacia una lectura postnacional del *Lazarillo de Tormes*." *Hispanófila* 169 (2013): 81-91.
- Rodríguez Merchán, Eduardo. "Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: *Estudio 1* de TVE." *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 20 (2014): 267-79.
- Sánchez Hernández, María Esther. En Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán eds. "*La Celestina*." *El cine popular del tardofranquismo, análisis fílmico*. Salamanca: Editorial los Barruecos, 2012. Web.
- Sastre, Alfonso. *La taberna fantástica; Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Shu-Ying Chang, Luisa. "*Lazarillo de Tormes*: Variantes de la técnica narrativa de la novela al cine." En María Luisa Lobato Matito y Francisco Domínguez eds. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2004. 511-22.
- Smith, Paul Julian. *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*. London: Tamesis, 2006.
- La tía fingida*. Dir. Antonio del Real. José Frade Producciones Cinematográficas / TVE, 1983. Episodio para la serie de televisión *Las pícaras*.
- Triana-Toribio, Nuria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.
- Utrera Macías, Rafael. "Representación cinematográfica de mitos literarios: Carmen y Celestina, don Quijote y don Juan según el cine español." *Versants* 37 (2000): 197-230.
- Vázquez Médel, Manuel Ángel. "*La Celestina*, de la literatura al cine." En Gregorio Torres Nebrera ed. *Celestina: Recepción y herencia de un mito literario*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001. 125-42.
- "La verdad la desnudo." Episodio 45, segunda temporada de *Cuéntame cómo pasó*. Dir. Antonio Cano. Grupo Ganga Producciones / TVE, 2002. Producción para televisión.
- La viuda andaluza*. Dir. Francesc Betriu. Eguiluz Films, 1977. Film.
- La viuda valenciana*. Dir. Francisco Reguero. José Frade Producciones Cinematográficas / TVE, 1983. Episodio para la serie de televisión *Las pícaras*.