

El buscón (1975) de Luciano Berriatúa, una adaptación de *El Buscón* de Quevedo, la picaresca y la literatura del Siglo de Oro

El buscón (1975) by Luciano Berriatúa, an Adaptation of *El Buscón* by Quevedo, the Picaresque and the Literature of the Golden Age

Agustín Gómez Gómez

<https://orcid.org/0000-0002-1736-0630>

Universidad de Málaga

ESPAÑA

aggomez@uma.es

Nekane Parejo

<https://orcid.org/0000-0003-3021-1223>

Universidad de Málaga

ESPAÑA

nekane@uma.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 973-994]

Recibido: 13-08-2022 / Aceptado: 05-10-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.56>

Resumen. Luciano Berriatúa realizó en 1975 la única adaptación cinematográfica de *El Buscón* de Quevedo. En ella sigue el texto literario, manteniendo lo esencial para hacerlo reconocible. Los aspectos más relevantes son la construcción de los diálogos, la forma narrativa que adopta, las correspondencias, alteraciones, supresiones y adiciones, incluidas las de otros autores del Siglo de Oro que no están en el hipotexto. Destacamos el uso de las transiciones cinematográficas porque aportan una secuencialidad que la novela no tiene. En este estudio se analizan estos aspectos y, además, se considera la cuestión social que en la película mantiene la idea quevediana de negar el ascenso social, pero con una reivindicación de su condición de pícaro y con una crítica a la clase nobiliaria.

Palabras clave. *El Buscón*; Quevedo; Luciano Berriatúa; adaptación; Picaresca; estatus social.

Abstract. Luciano Berriatúa made in 1975 the only film adaptation of *El Buscón* de Quevedo. It follows the literary text, maintaining the essentials to make it recognizable. The most relevant aspects are the construction of the dialogues, the narrative form it adopts, the correspondences, alterations, deletions and additions, including those of other Golden Age authors who are not in the hypotext. We highlight the use of cinematographic transitions because they provide a sequentiality that the novel does not have. In this study these aspects are analyzed and, in addition, the social question is considered, which in the film maintains the Quevedian idea of denying social ascent, but with a vindication of his rogue status and with a criticism of the noble class.

Keywords. *El Buscón*; Quevedo; Luciano Berriatúa; Adaptation; Picaresque; Social status.

INTRODUCCIÓN

De las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de los autores del Siglo de Oro, llama la atención la escasa presencia de Quevedo. De hecho, solo se cuenta con la traslación de Luciano Berriatúa de 1975 que vamos a ver aquí¹. Esta, además, no tuvo una gran repercusión y ha quedado en un cierto olvido, hasta tal punto que no existe ningún estudio monográfico aún². Creemos que *El buscón* de Berriatúa es un ejemplo de relectura del texto de Quevedo en el que se mantiene lo esencial, se incorporan elementos literarios del Siglo de Oro y del género picaresco, se transforman al lenguaje cinematográfico aspectos narrativos del texto quevediano y se alteran y eliminan partes, aunque no cambia el sentido del hipotexto.

Berriatúa señaló que su propósito era realizar una visión de *El Buscón* desde la contemporaneidad, porque «solo así habremos recuperado realmente el espíritu de Quevedo y su *Buscón*», y para ello aducía que también Velázquez pintaba a los personajes mitológicos con ropas del barroco³. Sin embargo, más allá de la escasa atención que ha tenido la obra de Quevedo en lo cinematográfico, debemos

1. Manuel España Arjona en su tesis doctoral, *La narrativa picaresca en sus adaptaciones televisivas* (2016), realiza las referencias más importantes de la serie dirigida por Fernando Fernán Gómez, *El pícaro* (1974). Aunque no fue una adaptación *stricto sensu*, sí contiene varios capítulos en los que *El buscón* está presente. En cuatro de los trece capítulos de la serie, el 2, 5, 10 y 11, Fernán Gómez tomó partes de *El buscón* para incorporarlos a las historias de su particular pícaro Lucas Trapaza. El capítulo décimo de la serie cinematográfica está basado íntegramente en cuatro capítulos de *El buscón*.

2. Solo se cuentan con algunas referencias genéricas, las más de las veces para citar que existe o hacer una crítica a la obra cinematográfica. Véase Gómez Mesa, 1978, pp. 218-220; Santamarina, 2002, pp. 180-181; Torres, 2004, pp. 60-61. Rafael Malpartida (2018, p. 186) utiliza la posición de Santamarina (adaptación creativa) y España (fiel al texto, 2003, p. 35) para distanciarse metodológicamente de la «fidelidad o infidelidad como brújula para evaluar una adaptación».

3. Gómez Mesa, 1978, p. 219.

considerar lo que ha aportado a la cultura cinematográfica desde otra perspectiva, la que Santos Zunzunegui definió como la vía esperpéntica que «mana desde el Arcipreste de Hita, pasando por Quevedo, Goya o Valle Inclán» y que tuvo como sus mejores artífices a Azcona, Ferreri, Berlanga y Fernán Gómez⁴, y al que nosotros sumamos *El Buscón* de Berriatúa a pesar de la escasa trascendencia que tuvo. Eso explica que en el filme encontremos otros referentes a la cultura popular y literaria que corren en paralelo a Quevedo, incluso que se incorporen desnudos propios de la época del destape en el cine español del momento ajenos al texto quevediano. De todos ellos, perfectamente integrado en el filme, el humor y la ironía, en ocasiones teñida de lo grotesco, es uno de los más importantes que, como señaló Victoriano Roncero, al ser un elemento que definen a la novela picaresca, sirve en *El Buscón* para «reírse de todos aquellos que pretenden ascender socialmente, para recordarles que son seres inferiores, que están manchados y que, por tanto, deben contentarse con permanecer en el lugar que la sociedad les ha concedido»⁵.

En la medida en la que se conservan los aspectos del género literario, hay una indudable reivindicación de la herencia del texto de partida, especialmente en lo que concierne a la picaresca. Hay partes en esa transformación que se han perdido, principalmente lo que tiene que ver con el sentido de crítica a los que querían ascender de clase, en el sentido quevediano de aquellos que sin ser cristianos viejos pretendían no solo aparentarlo, sino además serlo.

Los estudios sobre las adaptaciones filmicas son abundantes y tempranos. Dos publicaciones que sintetizan buena parte de sus problemáticas, recogen los modos de abordarlas y los dilemas suscitados son las de Luis Miguel Fernández⁶ y José Antonio Pérez Bowie⁷. En ambos hay una advertencia hacia la tendencia metodológica que pone la atención en la comparación entre los enunciados del texto adaptado y el resultado fílmico para establecer la dependencia de un texto sobre otro.

Una vez superado ese modelo de subordinación, los teóricos han establecido diferentes planteamientos que centran el interés en el cómo. Estos son los que nos sirven para entender el sentido que se le quiere dar al nuevo texto, la interpretación que se ha hecho de este y, naturalmente, la aceptación de que se trata de dos lenguajes diferentes y por tanto la necesidad de adecuar el lenguaje literario al lenguaje cinematográfico. Pero en buena medida, como recoge Barbara Zecchi, hay una tendencia en denominar, y matizar, lo que está entre la fidelidad (*faithful*) y la infidelidad (*unfaithful*), lo que ejemplifica en una tabla en la que, a partir de *Bluestone*, muestra el planteamiento de diez estudios⁸ que con términos diferentes enfatizan aspectos similares.

4. Zunzunegui, 2002, p. 16.

5. Roncero López, 2006, p. 285.

6. Fernández, 2000.

7. Pérez Bowie, 2004 y 2008.

8. Zecchi, 2012, p. 38. La autora cita a Baldelli, Wagner, Klein y Parker, Horton, Andrew, Giddings, Selby y Wensley, McFarlane, Naremore, Jaime y Sánchez Noriega, y va señalando los diferentes nombres que estos autores han dado: saqueo, transposición, fidelidad a la idea central, pedir prestado, transformación, traducción literal, traslado, traducción e ilustración para la fidelidad; y obra de arte, analogía, fuente

Especial relevancia tiene la adaptación como proceso de transferencia de Patrick Cattyse. Las semejanzas sugieren que el texto fuente se ha empleado como modelo del proceso de adaptación (*normas de adecuación*), mientras que las divergencias sirven para ejemplificar cómo se ha utilizado un modelo que atiende a las propias lógicas del lenguaje cinematográfico (*normas de aceptabilidad*)⁹. En la misma línea se encuentra McFarlane que distingue entre *transferencia* —los elementos narrativos que se trasladan a la película— y *adaptación* —los que difieren en la obra fílmica—¹⁰.

A las cuestiones de la fidelidad hay que añadir el concepto del «espíritu» de la obra precedente. Dudley Andrew distinguió entre la *fidelity of the letter* y *fidelity of de spirit*, señalando que lo primero era aquello que se podía trasladar mecánicamente (personajes, espacio, tiempo) mientras que el espíritu se refiere a algo más intangible, lo que le llevo a definir como *fidelidad de transformación* (*fidelity of transformation*) cuando hay una fidelidad al esquema narrativo y aspectos centrales del texto de partida, aunque se establezcan cambios en el tono, el ritmo y la instancia narradora¹¹.

A partir de los modelos teóricos y conceptuales de estos autores, vamos a considerar la adaptación de Berriatúa desde una metodología cualitativa a partir de un análisis contextual y comparativo, y considerando las proposiciones de los modelos mencionados. De forma operativa hemos optado por la fidelidad de transformación de Andrew antes mencionada y la adaptación como transposición de Sánchez Noriega según la cual «la transposición converge con la primera [adaptación como ilustración]¹² en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda [adaptación como interpretación]¹³ en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario»¹⁴.

Igualmente, por una cuestión de eficacia metodológica, hemos tomado el esquema de supresión, simplificación, traslación, transformación y adición, al que alude Pérez Bowie, como una terminología que sirve para dar cuenta de la variedad de facetas que presenta el fenómeno¹⁵. Este esquema permite comprobar la lectura que realiza Berriatúa del texto quevediano y el análisis comparatista nos deja observar cómo ha resuelto su adaptación al medio cinematográfico. Sin perder de vista las correspondencias entre las estructuras de las dos obras, para lo que hemos creado una tabla de equivalencias, pero considerando que la dimensión de

como material bruto, robar, pedir prestado, films inspirados en trabajos literarios, adaptación, intertextualidad, inspiración y adaptación libre para la infidelidad.

9. Cattyse, 1992, pp. 34-36.

10. McFarlane, 1996, p. 30.

11. Andrew, 1984, pp. 96-106.

12. La adaptación como ilustración sería la derivada de una adaptación fiel (Sánchez Noriega 2000, p. 64).

13. La adaptación como interpretación se aparta del texto literario, pero es deudor de aspectos esenciales como el espíritu, tono narrativo, temática, valores ideológicos, etc. (Sánchez Noriega, 2000, p. 65).

14. Sánchez Noriega, 2000, p. 64.

15. Pérez Bowie, 2004, p. 278.

ese análisis traspasaría las posibilidades de este trabajo, hemos optado por centrar nuestro estudio, fundamentalmente, en las siguientes cuestiones: los aspectos narrativos y la construcción de los diálogos; las supresiones y adiciones y cómo se relacionan con la obra de origen; y las transiciones que realiza Berriatúa entre secuencias y sus correspondencias con los capítulos del libro para solucionar la fragmentación que se encuentra en la obra de Quevedo, lo que Máxime Chevalier, «denominó como miscelánea de fragmentos agudos»¹⁶, con lo que se consigue una mayor secuencialidad cinematográfica.

De entre las variadas interpretaciones y análisis que se han hecho sobre la obra de Quevedo, se puede decir que existen tres líneas principales, que no únicas, sobre la intencionalidad de *El buscón: la estilística, defendida por Lázaro Carreter, según la cual hay un interés por lo jocoso, por hacer reír y por demostrar el ingenio de su autor*¹⁷; la moral, que mantiene Alexander A. Parker, según la cual la baja condición moral del protagonista, propia de su estatus, heredada por sus progenitores, es la que le convierte en un inadaptado¹⁸; y la social, apoyada entre otros por Edmond Cross, Gonzalo Díaz Migoyo, Augustin Redondo y Victoriano Roncero¹⁹, que ven en Quevedo una posición de negar cualquier tipo de ascenso social. Berriatúa toma algo de estas tres interpretaciones en la construcción de su texto, lo que convierte a la película en una obra abierta, en la que el ingenio de Quevedo está presente en muchas de sus dimensiones.

Por otro lado, a través de este artículo, iremos desglosando la relectura que del sentido ideológico hace Berriatúa. Nuestra hipótesis es que en la película se mantiene la idea quevediana de negar el ascenso social, pero esto se matiza con una reivindicación al final de su condición de pícaro y, de ahí, una crítica a la clase nobiliaria.

NARRADOR Y DIÁLOGOS

La obra de Quevedo está narrada por el protagonista en primera persona, lo que no deja de ser una característica de las novelas picarescas. Este va describiendo los hechos que vivió y pasa del estilo indirecto al directo para introducir diálogos de los personajes con los que se encontró o lo que estos decían. Como señala Ynduráin, Pablos actúa de cronista con un narrador en primera persona gramatical, porque importa más el relato de sus aventuras que mostrar su personalidad²⁰.

La comparación entre los diálogos del filme de Berriatúa y la novela de Quevedo, lo que Rafael Malpartida denomina «festín dialógico»²¹, permite establecer tres tipos: el literal que guarda una equivalencia con la acción (capítulo = secuencia); el literal que no guarda equivalencia con la acción (capítulo ≠ secuencia); y las adi-

16. Chevalier, 1992, p. 193.

17. Lázaro Carreter, 1992.

18. Parker, 1971.

19. Cross, 1980; Díaz Migoyo, 1978; Redondo, 1977; Roncero López, 2003 y 2006.

20. Todas las referencias a *El Buscón* de Quevedo pertenecen a la edición de Domingo Ynduráin de Cátedra (30.ª ed. 2021); aquí se remite a la p. 21.

21. Malpartida, 2018, p. 192.

ciones de otras obras de Quevedo o de otros autores, que veremos en el siguiente epígrafe. Cada uno de los casos obedece a propósitos diferentes, pero todos ellos contribuyen a seguir en el universo de *El Buscón* y de Quevedo.

El primero de los casos es el más frecuente y el que hace que se mantengan las características de los personajes y de la acción. Hay que tener en cuenta que, al tratarse de una novela, los diálogos están insertos dentro de la propia narración. Quevedo hace un uso extenso a lo largo de todo el relato del cambio del estilo indirecto al directo y estos son fundamentalmente los que emplea Berriatúa para construir sus diálogos. Esta equivalencia es la que se inscribe como mejor forma de adherencia entre hipotexto e hipertexto y permite seguir literalmente el texto de Quevedo.

En el segundo caso, cuando sigue de forma exacta los diálogos, pero no se corresponden con el acto equivalente al texto literario, el objetivo no es otro que dar una continuidad a la acción cinematográfica sin alterar en lo sustancial el sentido de la obra quevediana. Es decir, siguen siendo partes del texto de la novela, pero en otro orden. Un ejemplo nos sirve para comprobar este modo narrativo. Quevedo da comienzo a su obra con una narración en primera persona que, desde un presente indefinido, cuenta de forma retrospectiva su vida. La película, por el contrario, se inicia con el tío de Pablos, Alonso Ramplón, verdugo y comerciante de cadáveres a estudiantes de medicina, escribiendo una carta que oímos en *off*²². En ella Berriatúa toma del libro 1, capítulo VII (a partir de ahora: 1, VII), su presentación: «Hijo Pablos: las ocupaciones grandes desta plaza en que me tiene ocupado Su Majestad, no me han dado a hacer esto; que si algo tiene malo el servir al Rey es el trabajo, aunque se desquita con esta negra honrilla de ser sus criados»²³. El texto, que es literal al de la novela, continúa con la lectura en la voz de Pablos. A continuación hay un *flashback* que nos lleva a su infancia en la que ahora escuchamos la voz en *off* de Pablos narrar las discusiones de sus padres sobre el oficio que debía tener: ladrón según su padre y brujo o alquimista según su madre. El padre le dice:

Hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánica sino liberal [...]. Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? [...] No lo puedo decir sin lágrimas [...] porque no querían que [...] hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros²⁴.

Este diálogo se corresponde también con el texto literario (1, I). Este salto textual desde el capítulo VII al I continúa con la voz en *off* de Pablos que vuelve a la carta de su tío en la que narra que su padre murió ahorcado, lo que es ilustrado con una escena en la que el padre le dice al confesor «Padre, yo lo doy por predicado: vaya un

22. Utilizamos el término *off* en el sentido de voz extradieгética de personaje dieгético. En ocasiones la escena comienza con una voz *off screen*, pero enseguida sabemos la procedencia por la presencia del personaje en escena. Esto la diferencia de la *voice over* que siempre es extradieгética, voz omnisciente que no se utiliza en la película en ningún momento.

23. Quevedo, *El Buscón*, p. 162.

24. Quevedo, *El Buscón*, p. 101.

poco de Credo, y acabemos presto, que no quería ser [*quisiera parecer*]²⁵ prolijo»²⁶. Acto seguido vemos su ahorcamiento y Berriatúa emplea el modo teatral del aparte para que su tío mire a cámara y diga «Murió tan honradamente como el más estimado, quedó con una gravedad que no había más que pedir» (00:07:15). Esta frase está construida por dos enunciados diferentes en la novela. «Quedó con una gravedad que no había más que pedir» es literal tal y como la dice su tío, mientras que la primera parte la expresa el propio Pablos después de que don Diego le indica por carta que debe dejarle porque había llegado a oídos de su padre sus travesuras²⁷.

Todavía podemos referirnos a esta correlación texto literario-texto fílmico respecto a esa carta, pues en la película después de quitar las espadas a la ronda y al corregidor (1, VI), Pablos recibe la carta de Diego (00:31:15) en la que le indica que debe abandonarle, pero que por sus servicios le deja de criado en manos de otro caballero de buena posición, mientras que en la novela esto mismo se relata en una conversación entre Diego y Pablos²⁸.

La lectura de la carta es con una voz en *off* y, al terminar de leerla, utiliza de nuevo el aparte para decir «Señor, yo soy otro, y otros mis pensamientos, más alto pico, y más autoridad me importa tener», que se encuentra en el texto literario (1,VII)²⁹, y que en la película termina con un «y no de criado de nadie» (00:31:40) que no tiene correlación con la novela, pero que guarda el sentido que Quevedo da a Pablos a partir del libro 2 con sus “andanzas de pícaro” de Alcalá a Segovia y en la corte.

Recapitulando, y tomando como ejemplo la primera secuencia, tenemos dos voces en *off* (tío y Pablos) que se corresponden con dos momentos diferentes de la obra literaria que se unen en el filme para formar una unidad secuencial, varios diálogos literales (padre y madre) y un aparte que alterna la literalidad con el añadido. Por otro lado, es relevante el que Berriatúa utilice para esta secuencia dos textos de los capítulos 1 y 7, y deje del capítulo 7 una parte que luego se emplea en la escena de la carta. De esta manera, el director cuenta sus orígenes y deja presentado a su tío que luego volverá a tener protagonismo en la correspondencia con el capítulo IV del libro 2. Además, hay una modificación temporal respecto a la novela, pues la carta de su tío la recibe siendo ya joven en Alcalá, mientras que en la película es cuando todavía era niño. Si la novela tiene un sentido lineal en la que el narrador, el propio Pablos («Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó...») cuenta sus andanzas, de la misma manera en la película, al estar representado y formar parte de la historia como personaje, se convierte en un narrador intrahomodiegético. La elección de Berriatúa, en este sentido, es seguir el modo de narración de Quevedo —de Pablos cuenta su historia y es el personaje—, y solo altera el tiempo

25. Los cambios en el texto de Quevedo los ponemos entre corchetes y cursiva para destacar las modificaciones realizadas en el guion cinematográfico.

26. Quevedo, *El Buscón*, p. 163.

27. Quevedo, *El Buscón*, pp. 163 y 165 respectivamente. En la siguiente escena describe, de nuevo en la voz en *off* de su tío, la suerte parecida que corrió su madre presa en la Inquisición de Toledo, que de nuevo Berriatúa toma literalmente del texto quevediano (1, VII), p. 164.

28. Quevedo, *El Buscón*, p. 165.

29. Quevedo, *El Buscón*, p. 77.

que Genette llama «narración intercalada» al incluir el ulterior (tiempo pasado) con el simultáneo (mientras suceden los hechos)³⁰, pero para que el fraccionamiento de la acción no se convierta en un modo de relatos sueltos, forma de miscelánea al que tiende la novela, decide fortalecer el sentido lineal, a pesar del *flashback* que introduce al comienzo del filme.

Los diálogos de los personajes de Berriatúa están contruidos a partir de los parlamentos de los personajes de Quevedo, de los pensamientos de Pablos y en no pocas ocasiones pone en boca de un personaje lo que es de otro. Es evidente que estos son solo una pequeña parte de los que están en *El buscón*, pero son lo suficientemente relevantes como para que podamos seguir el texto quevediano y que la película pueda acercar al público la obra original.

SUPRESIONES Y ADICIONES

Los veintitrés capítulos que tiene la obra de Quevedo no mantienen su correspondencia con otras tantas secuencias cinematográficas, ni tampoco en el orden ni en la estructura³¹. Pero lo más significativo son las necesarias supresiones motivadas por la imposibilidad de agregar todos a una obra cinematográfica de hora y media. No obstante, le decisión de incorporar unos y eliminar otros es en sí misma muy representativa.

Hay una dificultad para el análisis comparatista en tanto que la ruptura del orden y la toma de determinadas partes del libro para integrarlas en acciones diferentes no permiten una continuidad de correspondencia capítulo = secuencia. Por ejemplo, el capítulo I del libro 1 se une parcialmente con el VII para conformar la primera secuencia de la película. Tampoco debemos perder de vista, como ya se ha dicho, que algunos capítulos están representados, pero no en su integridad.

En total, diez de los veintitrés capítulos de la novela no están representados en la película (Tabla 1). Del libro 1 solo se omite el II, el correspondiente a la entrada en la escuela, aunque sí se menciona la amistad que entabló con Diego Coronel y cómo entró a servir en la casa de su padre. El libro 1 es relevante porque es donde se concitan los orígenes de Pablos, sus pretensiones de ascender a caballero y sus comienzos dentro de la picaresca.

30. Partimos del esquema de Genette (1989) que fija las categorías de voz según *persona*, que corresponde al homodiegético cuando es narrador personaje, y *nivel*, que se corresponde con el intradiegético por ser personaje de lo que narra («soy de Segovia»). Para las matizaciones al lenguaje audiovisual seguimos a Gómez Tarín, 2011, pp. 31-43.

31. Utilizamos la secuencia como forma narrativa genérica, frente a la escena, por ser una estructura narrativa cinematográfica mayor que engloba a la segunda, pero teniendo en cuenta que en la adaptación no siempre se diferencia una de la otra, ni por supuesto, que se pueda establecer una correspondencia entre capítulo y secuencia.

El libro 2 es el que menos se representa. De los seis que tiene solo hay correspondencia con los capítulos I y IV, los que conciernen a su marcha de Alcalá, la cobranza de su herencia, el comienzo en solitario de sus andanzas y el deseo de romper con su pasado.

Los capítulos no representados son los del encuentro con el poeta, la premática contra poetas, el encuentro con el hidalgo pobre y las características que poseen los pícaros. Toda esta parte es la que corresponde al viaje hasta llegar a Madrid, para comenzar el libro 3 ya en la Corte. La parte eliminada tiene como principal rasgo el que se fundamenta en personajes que van apareciendo durante su viaje y que el protagonismo de Pablos queda reducido a mero espectador o narrador. Son capítulos en los que el ingenio de Quevedo es muy relevante y el ascenso social queda en un segundo lugar. Berritúa enfatiza más las partes en la que Pablos es protagonista, que es lo que hemos visto en el libro 1 y lo que veremos en el 3, sin que se pierdan algunos de los encuentros con personajes particulares. En cuanto al capítulo VI del libro 2, en el que Quevedo describe lo que mejor caracteriza a los pícaros, cinematográficamente queda subsumido en lo que se ha ido contando y viendo hasta entonces.

Los tres primeros capítulos del libro 3, continuación del V del libro 2, que se corresponden con la integración de Pablos en el mundo de los hidalgos fingidos, son suprimidos en la película. Como ya hemos comentado, Berritúa altera el orden en esta parte al adelantar el capítulo V, el de Berenguela, y poner como consecuencia su entrada en la cárcel, que en Quevedo es por pertenecer a la jacarandilla. Efectivamente, al final del capítulo III se dice que una mujer llamada Lebrusca al tratar de vender una ropa robada fue reconocida por su propietario, detenida y al confesar las actividades de los «caballeros de rapiña», hizo que todos terminaran en la cárcel. Berritúa enfatiza la acción cinematográfica a partir de una relación de causa y efecto, que se torna doble al existir un doble engaño, de Berenguela hacia Pablos para robarle y de él hacia ella al hacerse pasar por adinerado con el propósito de acostarse con ella. Al final es tomado por ladrón y termina en el calabozo.

Tampoco están representados los capítulos VI y VIII. El primero de estos es cuando se hace pasar por caballero y se traslada al Prado con otros dos caballeros. Es un capítulo que va preparando lo que sucederá en el VII con la prima de don Diego, en el que en buena medida está incluido parte del VI. El VIII comienza con las heridas de la paliza que recibe por orden de Diego Coronel en la casa donde se hospedaba, la detención de la dueña, los golpes que le dan, su curación y la mendicidad hasta que reúne el suficiente dinero para marchar a Toledo. Berritúa elimina todo el capítulo y lo deja simplemente malherido, con las cicatrices y muletas de la paliza sufrida y la necesidad de salir de la Corte. Lo demás del libro 3 continúa en líneas generales como en Quevedo.

	<i>El Buscón de Quevedo</i>	<i>El buscón de Berriatúa</i>
Libro 1 Capítulo I	En que cuenta quién es y de dónde.	00:04:18 Discusión entre los padres sobre si debe ser ladrón o brujo.
Libro 1 Capítulo II	De cómo fui a la escuela y lo que en ella me sucedió.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA Sí se menciona en <i>off</i> la amistad con Diego Coronel y su entrada en la casa de Coronel de Zúñiga (00:08:20).
Libro 1 Capítulo III	De cómo fui a un pupilaje, por criado de don Diego Coronel.	00:09:05 Diego, hijo de Coronel, y él entran en la casa del licenciado Cabra que tenía como oficio educar a caballeros.
Libro 1 Capítulo IV	De la convalecencia y ida a estudiar a Alcalá de Henares.	00:10:32 Pasan los años y van a estudiar a Alcalá de Henares. En una fonda engañan y se burlan de don Diego.
Libro 1 Capítulo V	De la entrada en Alcalá, patente y burlas que me hicieron por nuevo.	00:16:42 Se describe la necesidad de salir caballero de Alcalá, a pesar de los orígenes de su madre. 00:18:00 Llegada a Alcalá y alojamiento. 00:19:40 Llegada a la Universidad y burlas a Pablos (escena de los escupitajos).
Libro 1 Capítulo VI	De las crueldades de la ama, y travesuras que yo hice.	00:21:35. Engaño con la ama de la casa en la sisa de la compra. 00:22:40 Engaño al ama con los pollos. 00:26:04 Robo al confitero. 00:27:24. 27:24 Engaño al alguacil y robo de sus espadas.
Libro 1 Capítulo VII	De la idea de don Diego, y nuevas de la muerte de mi padre y madre, y la resolución que tomé en mis cosas para adelante.	00:01:55 Presentación de su tío, verdugo y comerciante de cadáveres a estudiantes de medicina. 00:06:55 Escena del ahorcamiento del padre y mención a la ejecución de la madre.
Libro 2 Capítulo I	Del camino de Alcalá para Segovia, y lo que me sucedió en él hasta Rejas, donde dormí.	00:31:46 Encuentro con el espadachín.
Libro 2 Capítulo II	De lo que me sucedió hasta llegar a Madrid, con un poeta.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA
Libro 2 Capítulo III	De lo que hice en Madrid, y lo que me sucedió hasta llegar a Cercedilla, donde dormí.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA

Libro 2 Capítulo IV	Del hospedaje de mi tío, y visitas, la cobranza de mi hacienda y vuelta a la corte.	00:37:12 Encuentro con su tío. Invitación para que se quede con él en el negocio de verdugo. Comida con borrachos. Pablos pide el dinero de su herencia.
Libro 2 Capítulo V	De mi huida, y los sucesos en ella hasta la corte.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA
Libro 2 Capítulo VI	En que prosigue el camino y lo prometido de su vida y costumbres.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA
Libro 3 Capítulo I	De lo que me sucedió en la corte luego que llegué hasta que amaneció.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA
Libro 3 Capítulo II	En que prosigue la materia comenzada y cuenta algunos raros sucesos.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA
Libro 3 Capítulo III	En que prosigue la misma materia, hasta dar con todos en la cárcel.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA
Libro 3 Capítulo IV	En que trata los sucesos de la cárcel, hasta salir la vieja azotada, los compañeros a la vergüenza y yo en fiado.	00:46:00 Es encarcelado. Estancia en la cárcel. 00:53:50 Escapa de la cárcel. La huida es por violencia.
Libro 3 Capítulo V	De cómo tomé posada, y la desgracia que me sucedió en ella.	00:42:00 Llegada a la casa de Berenguela y engaño de él para acostarse con ella y de ella para robarle.
Libro 3 Capítulo VI	Prosigue el cuento con otros varios sucesos.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA
Libro 3 Capítulo VII	En que se prosigue lo mismo, con otros sucesos y desgracias que me sucedieron.	00:54:00 Engaño en las cartas al boticario. Ganancia de 1.300 reales. 00:56:40 Pretensión de ascenso social. Se hace pasar por don Felipe y pretende casarse con Ana, prima de don Diego. Este encarga que le maten.
Libro 3 Capítulo VIII	De mi cura y otros sucesos peregrinos.	NO EXISTE CORRESPONDENCIA
Libro 3 Capítulo IX	En que me hago representante, poeta y galán de monjas.	01:01:40. Encuentro con compañía de teatro que viaja a Toledo. Representa con ellos obra de teatro en corrala. 01:18:00 Galán de monjas.

Libro 3 Capítulo X	De lo que me sucedió en Sevilla hasta embarcarme a Indias.	01:01:20 Encuentro con Mata. Aceptación de su condición de truhán, lucha contra corchetes y alguacil. 01:23:00. Se refugia en iglesia y encuentro con María Grajales, prostituta con la que decide marchar a Indias, última oportunidad para cambiar de vida, pero sin arrepentimiento de la vida anterior.
-----------------------	--	---

Tabla de correspondencias entre capítulos de *El Buscón* de Quevedo, de los que se han mantenido los títulos de los capítulos, y la película de Berriatúa (Fuente: elaboración propia)

Más complejas son las adiciones que se incorporan en la película. En este caso no nos referimos a cambios de palabras ni a cambios fonéticos para adecuarlo a un lenguaje más accesible al público, ni a algunas frases que hace que se relacionen mejor los diálogos con la escena. Apuntamos a la adición de textos que pertenecen a otras obras de Quevedo o a otros autores y que son recitados por diferentes personajes en situaciones muy diversas.

Un ejemplo de otros textos de Quevedo lo vemos en el momento en el que Pablos se encuentra a los cómicos (3, IX) y una de las actrices (Ana Belén) recita «A una nariz», perteneciente a sus *Poemas satíricos y burlescos* referidos a burlas por deformidades físicas y rasgos caricaturescos. En la película, el sentido se puede relacionar con el sarcasmo propio de los cómicos de la que en la película hacen gala, sin que parezca que el sentido antisemita que algunos le han dado al poema tenga aquí cabida.

De Quevedo es también la canción que recorre toda la película, *Poderoso caballero*, interpretada por Ana Belén y compuesta por July Murillo, que sigue a la que compuso en 1967 Paco Ibáñez. Como ha señalado Malpartida, esta emparenta con la trama, al abrir y cerrar con los créditos la película, y mantiene su sentido al repetirse la música a lo largo de todo el filme³². La letrilla satírica de «Poderoso caballero es don Dinero» ahonda en algunos de los temas e ideas que recorren *El buscón*. Quevedo se posiciona desde la nobleza frente a la burguesía que aspiraba a ascender por el dinero («Y pues es quien hace iguales / al duque y al ganadero»)³³ y opone dos mundos, el de los caballeros que representan los viejos valores y el del dinero que es el de los nuevos. Este mismo sentido es que le da Traver Vera, cuando se refiere a la expresión poderoso caballero es don Dinero procedente de una tradición clásica que en Quevedo adopta el sentido de «un estigma infamante que desacredi-

32. Malpartida, 2018, p. 194. Las estrofas que se utilizan son la segunda y quinta para la apertura y cuarta, novena y décima para la clausura.

33. Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 660.

ta los viejos valores de la organización estamental»³⁴. A Rafael Malpartida se debe también la referencia a la cita del *Sueño del infierno* de Quevedo que Berriatúa pone en boca del padre y madre de Pablos cuando discuten sobre la profesión del hijo³⁵.

Una escena añadida es la del ciego que canta y toca el salterio (01:00:04). Esta nos remite al esquema de utilizar un texto que no pertenece a *El Buscón*, pero que encaja con el sentido de este. Son dos las canciones que interpreta. La primera corresponde a los primeros versos del «Romance de la vida y muerte de Maladros»³⁶, que depende de *Romances de germanía [...] compuesto por Juan Hidalgo*, en el que, además, se incluyen *Los romances de la germanía que escribió don Francisco de Quevedo*. La segunda canción es de fray Luis de Escobar, *Glosando el Miserere*:

Clerecía y religiones,
confiando en privilegios,
cometen mil sacrilegios
y quedan sin puniciones.
Miserere nobis³⁷.

En un caso el ciego que toca la zanfoña se está refiriendo a la gente de mal vivir y en el otro a los que desde su posición, especialmente a los religiosos, cometen todo tipo de actos deshonestos. Entre las dos canciones, el ciego le recomienda a Pablos marcharse a Indias, primero a Sevilla, donde están toda la flor y nata de los mendigos del país, y desde allí viajar al nuevo continente. La recomendación es que se haga pasar por cura para, a pesar del voto de pobreza, ganar 30 o 40 mil escudos en tres o cuatro años, lo que viene a corroborar el poema de Luis Escobar escogido. Aunque esta escena no tiene correspondencia con el texto literario, sí está en la obra de Quevedo el marchar a Indias, lo que se verá al final del filme al igual que en la novela.

La secuencia en la que aparecen los cómicos comienza con una panorámica de los componentes de la compañía en la que oímos unos versos del auto sacramental de Lope Vega, *La devoción del rosario*:

El miércoles comencé
los misterios del rosario
y, a pesar de mi contrario,
hasta la oración llegué
donde Pedro se durmió,

34. Traver Vera, 1999, p. 39.

35. Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 227; Malpartida, 2018, p. 193.

36. «Cante mi germana lira / un canto godo y altano / de un rufo que fuña y garla / rastilla, abocada Granos. / Lobatón de los Verdosos, / Murcigalero en el Garo, / Polinche de Maniblages, / Guiñaron en la guisado. / Maladros llaman al Birlo / de Mal-ladrón derivado, / Gomarra por el Baldeo, / Rodamonte por el garlo» (en Hidalgo, *Romances de germanía de varios autores*, p. 87).

37. Escobar, en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, p. 549.

y en aquel huerto tendido,
lo contemplé tan rendido,
que también me dormí yo³⁸.

La devoción del rosario trata sobre la victoria de la fe ante la tentación de la carne³⁹. Sin embargo, el fragmento que se cita pertenece a la primera jornada, en la que Cosme, sirviente y amigo de Antonio, el protagonista de la obra, en un tono cómico no consigue rezar un solo misterio del rosario ningún día de la semana sin que se quede dormido, frente a la cada vez mayor devoción de Antonio. La elección de este fragmento se vincula con el modo desenfadado y casquivano que caracteriza a los cómicos. Posteriormente, Pablos solicitará los favores de la bailarina y su disposición a gastar 20 reales con ella. Aquí volvemos a ver una construcción de los diálogos a partir del texto de Quevedo. El marido, lejos de rechazar la propuesta de Pablos, dice literalmente lo que está en la novela: «No me está bien a mí el decirlo, que soy su marido, ni tratar de eso; pero sin pasión, que no me mueve ninguna, se puede gastar con ella cualquier dinero, porque tales carnes no tienen el suelo, ni tal juguetoncita» (01:04:33)⁴⁰. En la novela Pablos reflexiona sobre esto y en estilo indirecto piensa que estos son los «que cumplen el precepto de san Pablo de tener mujeres como si no las tuvieran»⁴¹. Sin embargo, en la película esta frase cambia a estilo directo y la dice el actor que al principio recitaba *La devoción del rosario*.

Esta secuencia tiene todavía algunas adiciones y transformaciones relevantes. Pablos, para incorporarse a la compañía y poder viajar con ellos, les comenta que de muchacho representó la comedia de san Alejo. Aunque no se menciona al autor, posiblemente sea la obra de Juan López de Úbeda, *Comedia de san Alejo* (1579), que además se engloba dentro del teatro escolar español del siglo xvi, como ha señalado Alejandro García Reidy⁴², y que encaja cuando señala que la representó siendo muchacho. Sin embargo, en la película Berriatúa omite la obra de san Alejo y solo escuchamos a Pablos decir que «hace años representé algo» (01:03:10) y declama un fragmento de *Santa Casilda* de Lope⁴³.

38. Lope de Vega, *La devoción del rosario*, p. 38.

39. Castillo Rosselló, 2005.

40. Quevedo, *El Buscón*, pp. 281-282.

41. Quevedo, *El Buscón*, p. 282.

42. García Reidy, 2008, pp. 1-73.

43. Se trata de un fragmento de la Segunda Jornada en el que se encuentran el rey Abenámbar y Calambre, y este para señalar sus orígenes gallegos dice: «En una heredad cogía / mi padre siempre unos nabos, / que de grandes y de bravos / fama en Galicia tenía; / tanto, que, si esto es costumbre, / en casa de ellos se hacían / bancos, con que se podían / sentar muy bien a la lumbre. / Yo me acuerdo cierto día / que con un hacha partí / de un grande nabo que vi / lo que un carro no traería. / Y estando partiendo yo, / di tal golpe con el hacha, / que, saltando una gran racha, / el hacha se me escondió. / Como sin hacha me hallé, / no te cause maravilla, / quitándome la ropilla, / por el agujero entré. / Anduve el hacha buscando, / y no la pude topar, / cuando me sentí tocar / de un hombre, a quien preguntando / por ella dijo: "¡Bobear!, / ¿cómo puede haberla hallado, / si dos mulas y un arado / no he podido yo topar?"» (citamos por la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

Todavía la acción con la compañía guarda otra referencia intertextual. Quevedo señala que llegaron a Toledo y representaron una obra que no entendió nadie y de la que solo dice que «traía un rey de Normandía, sin propósito, en hábito de ermitaño, y metía dos lacayos por hacer reír; y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos, y allá vas»⁴⁴. Quevedo, en este y otros casos, ridiculiza a los falsos y malos poetas y dramaturgos⁴⁵. Sin embargo, Berriatúa cambia el sentido. Al comenzar la secuencia con los cómicos, vemos al autor en un momento sentado con papeles que escribe y lee. La bailarina se refiere a él como «el autor». Este aparecerá, además, dando instrucciones durante la caótica representación. Sin embargo, este anónimo personaje es en la película una alusión a Lope de Vega, pues la representación que vemos es *La mayor corona* (ca. 1621), una comedia de Lope sobre san Hermenegildo, que tiene un sentido cómico dentro de un tema religioso, algo propio de la época⁴⁶, aunque el fragmento seleccionado no guarda relación con el tema religioso. Al terminar la representación, a pesar de los abucheos del público, tanto Pablos como el supuesto Lope se ven satisfechos y mantienen el siguiente diálogo:

PABLOS: Gran trabajo debe ser componer obra así.

AUTOR: ¿Trabajo? No es nada mío. De un paso tomado de uno y un paso tomado de otro, el trabajo está en el zurcido de todo, para que parezca todo de uno (01:13:10).

El sentido es el mismo que leemos en Quevedo: «Díjome que jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido»⁴⁷. Aunque los dos textos van en la misma dirección, la diferencia es sustancial porque Quevedo está lejos de ridiculizar a Lope, al que en el mismo capítulo elogia («que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Ramón, no había otra cosa») ⁴⁸, y que como es conocido tenían una buena amistad y admiración el uno hacia el otro⁴⁹.

La experiencia del teatro y cómo los escritores se ganan la vida hacen que Pablos se convierta en un escritor. Para Berriatúa, el sentido principal es aportar una nueva forma de buscarse la vida, pero Quevedo aprovecha de nuevo esta circunstancia para criticar a los autores mediocres, incluso en este caso con una ácida referencia social, al convertirse en un autor aclamado por la «chusma vulgar»⁵⁰ que escribía coplas para enamorados, villancicos para monjas y coplas para ciegos.

44. Quevedo, *El Buscón*, p. 283.

45. Arellano, 2016, pp. 273-297.

46. Sáez, 2013.

47. Quevedo, *El Buscón*, p. 283.

48. Quevedo, *El Buscón*, p. 283.

49. Arellano y Mata, 2011.

50. Quevedo, *El Buscón*, 2021, p. 284.

En su actividad como autor, después de escribir poemas y un entremés, dice que hizo una comedia de Nuestra Señora del Rosario⁵¹. En la película Berriatúa la cambia —«híceme práctico en el arte de la comedia y escribí una de santa Casilda que me costó meses de estudio» (01:13:29)—, por lo que podría ser de nuevo una referencia a la obra de Lope.

Estos procesos de intertextualidad, tanto el romance de germanía como los versos de Luis de Escobar que interpreta el ciego, se integran perfectamente en el contexto de la picaresca. Y aunque *La devoción del rosario* no encaja en el género, la elección de los versos que dice Cosme sí tiene un sentido jocoso propio de la escena de los cómicos.

ALTERACIONES Y TRANSICIONES

Una de las mayores dificultades en la adaptación de la novela de Quevedo es la progresión de la acción en las diferentes situaciones que vive el protagonista. Como ya hemos mencionado, muchas de estas no tienen una relación de causa-efecto, sino que se mantienen como relatos casi independientes. Esto plantea un problema sobre si seguir el esquema que construye Quevedo o realizar un relato en el que las diferentes aventuras queden resueltas de una manera más lineal.

Estructuralmente, uno de los aspectos más destacados son las transiciones entre secuencias. Se ha señalado en numerosas ocasiones, y con discrepancias entre los investigadores, que un rasgo constructivo de *El Buscón* es la inconexión, dispersión, desorden y falta de trabazón o una «fragmentación artificiosa e incoherente del relato»⁵², especialmente en lo que corresponde al libro 2. Ignacio Arellano, recogiendo estas posturas, señala que algunos estudiosos «ven en la inconexión y la disgregación de la materia narrativa el principio constructivo de la obra»⁵³.

Berriatúa emplea diferentes técnicas y altera la narración en determinados momentos para darle una continuidad, diríamos, más cinematográfica. Por ejemplo, en el relato de la venta Viveros, el rufián que interpreta Paco Rabal, es el mismo que vemos luego en Alcalá y es también Mata, el individuo que encuentra en el mesón del Moro, en el último capítulo, como un «condiscípulo mío de Alcalá»⁵⁴. De esta manera, convierte a tres personajes secundarios, que en Quevedo son diferentes, en uno, que en los tres casos son modelo de rufián —el que engaña en Viveros a don Diego, el que parece ayudarle en Alcalá, pero en realidad quiere que se descubra el rostro para que le escupan en la cara, y el Mata con el que se encuentra en una taberna en Sevilla y le persuade para que acepte su condición social y robe solo a los ricos—, de manera que la película gana en continuidad y al mismo tiempo se minimiza la proliferación de personajes secundarios.

51. Como señala Ynduráin (en su edición de *El Buscón*, p. 284, nota. 365), representar comedias el día de Ntra. Sra. del Rosario era muy frecuente puesto que las encargaban las cofradías del mismo nombre.

52. Rey Hazas, en su ed. de *El Buscón*, p. 202.

53. Arellano, 2007, «El diseño del relato», párrafo 7.

54. Quevedo, *El Buscón*, p. 302.

Otro momento en el que utiliza este procedimiento es con su tío, con el que comienza la película y que será relevante en la primera parte al narrar sus orígenes y la muerte de sus padres. Al adelantar ese relato y volver a verlo cuando va a cobrar su herencia, distancia en el filme lo que en la novela está más próximo, máxime si tenemos en cuenta que entre el capítulo VII del libro 1 —«De la idea de don Diego, y nuevas de la muerte de mi padre y madre»— y el IV del 2 —«Del hospedaje de mi tío, y visitas, la cobranza de mi hacienda y vuelta a la corte»—, solo se ve el relato del espadachín —«Del camino de Alcalá para Segovia»—. De esta manera articula un procedimiento de repetición (por ejemplo el tío) entre otros de desaparición (por ejemplo el espadachín). Es decir, hay personajes secundarios que aparecen y desaparecen y otros que vuelven a aparecer, discontinuidad narrativa que permite construir ecos que dan cohesión al relato.

El tercer momento en el que un protagonista vuelve a reaparecer es con don Diego, al que después de Alcalá le encontraremos de nuevo para desenmascarar a Pablos como pretendiente de su sobrina. En este caso, manteniendo casi literalmente sus presencias de la novela.

A esta modificación y seguimiento narrativo de la obra de Quevedo, hay que añadir, desde el punto de vista cinematográfico, las diferentes maneras en las que se realizan las transiciones entre secuencias. Todas se realizan por corte, desaparece el plano que estábamos viendo y aparece otro. La continuidad para reforzar la transición entre una y otra sigue distintos mecanismos. En cuatro ocasiones es a través de la voz en *off* que se mantiene al final de una secuencia y comienzo de la siguiente. Así, lo que se escucha une a ambas.

En tres ocasiones hay una continuidad temática, cada una de ellas con unas características diferentes. En una es el viaje en carroza que hacen desde la venta Viveros hasta Alcalá, que le sirve a don Diego para advertirle a Pablos sobre cómo se debe comportar para hacerse caballero (00:16:44). De esta manera, la carroza sirve de transición entre las dos secuencias. Además, ya antes había servido para unir la salida de la casa del licenciado Cabra y la llegada a la venta.

La segunda es al escapar de la cárcel con otros dos presos. Uno de los fugitivos le pregunta si sabe «florear una baraja que gane siempre partida» (00:53:56) y eso sirve para enlazar con la secuencia de la partida de Pablos disfrazado de fraile, con el boticario.

En una tercera ocasión, al terminar la función le entregan una carta que sirve de continuidad para la siguiente secuencia como galán de monjas (01:18:01). Recordemos que en la novela la compañía se desmembra y Pablos con el dinero ganado se despide de sus compañeros y decide holgar. Ya fuera de la actividad teatral se hace «amante de red» y entabla relación con una monja. Por el contrario, en la película abuchean la caótica representación en la que Pablos es actor y antes de que termine la secuencia le entregan una carta de la monja que dará comienzo a su actividad de galán de monjas. Berriatúa de esta manera aporta lo que Noël Burch denomina una rigurosa continuidad narrativa⁵⁵ donde no la había.

55. Burch, 1998, p. 14.

Estos tres casos, junto con los cuatro anteriores, sirven para construir un relato cinematográfico al que se le da una cierta continuidad. No obstante, en la mayoría de las ocasiones, los cortes de secuencias van acompañados de una ruptura entre ambas lo que mantiene la falta de trabazón y la fragmentación artificiosa que caracteriza a *El Buscón* de Quevedo.

CONCLUSIONES

Es indudable que Luciano Berriatúa pretende hacer una adaptación en la que la distancia temporal entre hipotexto e hipertexto conduzca a una consideración del Siglo de Oro como valor intrínseco y como una forma de exaltación y reivindicación de los clásicos de nuestra literatura. En este sentido, la idea de tomar una de las obras más emblemáticas de la picaresca y mantener ese sentido, nos aproxima a lo señalado por Lázaro Carreter en el que hay un predominio de lo jocoso y lo picaresco. Conservar algunos de los relatos que les suceden a otros personajes, no es sino una aproximación al intento de defender lo grotesco y la ironía como una de las principales características de la película.

La obra de Berriatúa cuida en sus líneas generales el sentido, el tema, el género, el estilo, la intencionalidad y el lenguaje de la obra de Quevedo. No se puede negar que la obra es reconocible y lo eliminado es propio de las limitaciones temporales que las obras cinematográficas imponen, sin que esto suponga una transformación relevante. Los diálogos son un ejemplo de cómo extrae del texto originario buena parte de ellos, lo que hace que esté próximo al relato de Quevedo. Asimismo, los añadidos son licencias que ahondan en la literatura del Siglo de Oro y que sirven para manifestar el valor de la literatura clásica. Como hemos visto, el que modifique el orden o ponga en boca de un personaje lo que había dicho o pensado otro, no interfiere en lo sustancial el sentido de la obra de Quevedo y, sobre todo, no impide que el filme se identifique con el hipotexto.

Igualmente, sostiene el fraccionamiento con el que construye Quevedo, pero mantenerlo al pie de la letra hubiese sido un coste en la linealidad cinematográfica, lo que se suple con la unión de algunas transiciones entre escenas y/o secuencias que dan continuidad a la acción. Aquí es posiblemente donde el lenguaje cinematográfico cobra mayor relevancia, pero sin que suponga una ruptura total con el modo narrativo de Quevedo.

Por último, sobre el sentido ideológico de la película, Berriatúa realiza una evolución del personaje que le lleva de renegar de su condición social y pretender un ascenso, a finalmente quedar como pícaro y reivindicar esa posición.

Efectivamente, la herencia social recibida y sus orígenes le convierten en un pícaro aunque en ocasiones quiera salir de esa condición, lo que no consigue, y lo que le llevará a fracasar continuamente en sus intentos. Además, en ningún momento se convierte en un héroe ni el espectador llega a sentir empatía con él. Más allá de las pretensiones de ascenso social del personaje, incluido el querer hacerse hidalgo, la mayor parte de sus acciones son para sobrevivir en un entorno hostil y

cuando parecía que estaba cerca de conseguirlo algo sucede que le devuelve a su lugar. Cuando sale de la venta Viveros con don Diego, en la película hay un diálogo inexistente en el libro. En el carruaje que les lleva a Alcalá, este exhorta a Pablos para que se convierta en caballero y le deja clara su posición social:

Mira, Pablos, de Alcalá has de salir caballero y con la honra limpia de sospecha de los padres que tenías, que no sé si te admitirán por tu madre. No era cristiana vieja y a cristianos nuevos y moriscos no quieren y así ha de ser. Que de otra forma estudiando llegarían a alcanzar situaciones de privilegio y habría mezcla y suciedad de sangre (00:16:15).

Este diálogo contiene la contradicción de querer que se convierta en caballero, pero al mismo tiempo le niega a los de su clase la posibilidad de ascenso social. En esto hay una ruptura con el sentido de *El Buscón* de Quevedo. Si Pablos tiene como objetivo el ascenso social, se ha señalado ampliamente el rechazo del autor madrileño a esa movilidad social, la denigración de los cristianos nuevos y la resistencia de los estratos dominantes a mezclarse con estos⁵⁶. Se resume, como subraya Rey Hazas, en el planteamiento de «un problema sociopolítico concreto: el ennoblecimiento de los cristianos nuevos»⁵⁷. Berriatúa hace una lectura diferente y le proporciona una oportunidad que Pablos rechazará al dedicarse a pequeñas travesuras, propias de un pícaro, que harán que finalmente intente por sus propios medios convertirse en un hidalgo, lo que lejos del amparo de los caballeros no podrá conseguir. Berriatúa mantiene los hechos e incluso los intentos en vano de ascenso social, pero cambia el sentido de la novela. Cuando ya está en Sevilla, y se encuentra con Mata, Quevedo sitúa una acción de venganza por la muerte del pícaro Alonso Álvarez, venganza que se traduce en salir a «montería de corchetes»⁵⁸ cargados de vino (3, X). Pero una vez despejado del vino, Pablos se espantó de lo hecho. Sin embargo, en la película la acción tiene unos matices diferentes, principalmente por el parlamento que Mata realiza en el que hay tanto una exaltación de su baja condición social como de denuncia a las clases poderosas:

[...] no andes errado, que es triste esto que no sepas tu condición ni lo que ha de hacerse. Roba solo a los nobles y ricos que viven con licencia y holgura, mientras nos consume la miseria. Solo ellos, y no otros, son los que nos persiguen y nos gobiernan. Solo ellos tienen licencia para robar (01:20:26).

BIBLIOGRAFÍA

- Andrew, Dudley, *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford University Press, 1984.
- Arellano, Ignacio, «Introducción a *El Buscón*», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, s. p., <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcww7w3>.

56. Véase nota 19.

57. Rey Hazas, 2003, p. 202.

58. Quevedo, *El Buscón*, p. 188.

- Arellano, Ignacio, «Medios escénicos en los entremeses de Quevedo», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 20, 2016, pp. 273-297. DOI: <https://doi.org/10.15581/017.20.273-297>.
- Arellano, Ignacio y Mata Induráin, Carlos, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homologens, 2011.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- Castillo Rosselló, Luisa, «El santo y su esposa en dos comedias hagiográficas de Lope de Vega», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Françoise Cazal, Claude Chauchadis, Carine Herzig, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, pp. 113-126.
- Cattrysse, Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Bern, Peter Lang, 1992.
- Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Cross, Edmond, *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*, Madrid, Cupsa, 1980.
- Díaz Migoyo, Gonzalo, *Estructura de la novela. Anatomía del «Buscón»*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- España, Rafael de, «El cine es sueño. El difícil paso a la pantalla de los autores del Siglo de Oro», *Studi Ispanici*, 6, 2003, pp. 35-50.
- España Arjona, Manuel, *La narrativa picaresca en sus adaptaciones televisivas*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2016.
- 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.
- García Reidy, Alejandro, «Una aproximación al teatro de Juan López de Úbeda (textos y contexto)», *TeatrEsco*, 3, 2008, pp. 1-73.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gómez Mesa, Luis, *La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
- Gómez Tarín, Francisco Javier, *Elementos de narrativa audiovisual*, Santander, Shangrila, 2011.
- Hidalgo, Juan, *Romances de germanía de varios autores con el vocabulario por la orden del a.b.c. para declaración de sus términos y lengua*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Originalidad del Buscón», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 77-98.

- Malpartida, Rafael, «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio», *Edad de Oro*, XXXVII, 2018, pp. 184-227. DOI <http://dx.doi.org/10.15366/edadoro2018.37.008>.
- McFarlane, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Parker, Alexander A., *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1971.
- Pérez Bowie, José Antonio, «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes», *Signa*, 13, 2004, pp. 277-300.
- Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría fílmica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008.
- Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. Colección ordenada por don Alfonso de Castro*, Madrid, M. Rivadeneyra Editor, 1857.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2021 [1980].
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, SGEL, 1982.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
- Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993.
- Redondo, Augustin, «Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación del *Buscón*», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1977, pp. 699-711.
- Rey Hazas, Antonio, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- Roncero López, Victoriano, «La ideología del *Buscón*», en *Estudios sobre el «Buscón»*, ed. Alfonso Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 173-190.
- Roncero López, Victoriano, «El humor, la risa y la humillación social: el caso del *Buscón*», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 10, 2006, pp. 271-286. DOI: 10.15581/017.10.28016.
- Sáez, Adrián J., «La vuelta del camino o la máscara de Demócrito: apostillas de poesía religiosa burlesca», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 60.3, 2013, pp. 71-82.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

- Santamarina, Antonio, «Del optimismo renacentista a la crisis barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro», *Cuadernos de la Academia*, 11 (*La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*), 2002, pp. 167-188.
- Torres, Augusto M., *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2004.
- Traver Vera, Ángel Jacinto, «El motivo del "dinero todopoderoso" en Quevedo: precedentes clásicos de la expresión "poderoso caballero es Don Dinero"», *Exemplaria. Revista de literatura comparada*, 3, 1999, pp. 37-50.
- Vega, Lope de, *La devoción del rosario*, Barcelona, Linkgua Teatro, 2019.
- Vega, Lope de, *Santa Casilda*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/santa-casilda--0/html/fef4cad6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0_.
- Zecchi, Barbara, «La adaptación multiplicada», en *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense, 2012, pp. 19-62.
- Zunzunegui, Santos, «La línea general o las vetas creativas del cine español», en *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, pp. 11-24.