

## EL PÍCARO (1974-1975)

*El pícaro* comenzó a emitirse por la primera cadena de TVE el 16 de octubre de 1974 y terminó el 5 de febrero de 1975, siempre en horario de máxima audiencia y con periodicidad semanal, los miércoles a las 22.30 horas. Se trataba de una serie de trece episodios de en torno a una media hora de duración cada uno (oscilando entre los veintiséis minutos del segundo capítulo y los treinta y seis del último). En ella se narraban las vicisitudes de un pícaro, Lucas Trapaza, en la España del siglo XVII, ofreciéndose al espectador su recorrido a lo largo de una geografía muy extensa, tanto española como extranjera, a veces en compañía del joven Alonso de Baeza –al que Lucas instruía en las complejidades de la vida–. Ese hecho permitía dibujar un amplio fresco de las diversas clases sociales, instituciones y personajes de la época, sobre los que se ejerce una visión muy crítica, aunque siempre con un tono humorístico que contribuye a hacer más entrañables y humanos al personaje y a su modo de vida.

Escrita por Fernando Fernán-Gómez, Pedro Beltrán y Emmanuela Beltrán (la actriz Emma Cohen), y dirigida e interpretada por Fernán-Gómez, se basaba en autores y textos clásicos de la novela picaresca española y extranjera: Cervantes, Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Salas Barbadillo, Lesage y *Estebanillo González*. Fue rodada en 35 mm y en color, en unos exteriores muy variados y dispersos por todo el territorio español (Sigüenza, Úbeda, Aranjuez, Chinchón, Pedraza, Madrid, Cáceres y Fuenterrabía), y contó con un equipo técnico muy competente que, excepto en el montaje, en el que participaron hasta cuatro personas según los diferentes capítulos, fue siempre el mismo a lo largo de toda la serie, siendo especialmente destacables la fotografía de Cecilio Paniagua, el vestuario de Javier Artiñano, los decorados de Fernando Sáenz y la música de Carmelo Bernaola. En cuanto a los intérpretes, además de Fernán-Gómez y Juan Ribó en el papel del joven Alonso, fueron muchos e importantes, encontrándonos entre ellos con algunos que participaron en más de un capítulo y aparecieron de forma intermitente (Emma Cohen, Lina Canalejas, Manuel Codeso y Luis Escobar). Caso curioso es el de aquellas personas no vinculadas con la interpretación cuya presencia en la serie se anunció en su momento pero que, finalmente, no figuraron en los capítulos emitidos, como ocurrió con el director Manuel Summers y el dramaturgo Buero Vallejo.

La serie, la de mayor presupuesto de TVE hasta ese momento, fue muy bien acogida por casi todos los sectores de la crítica más concienzuda, de lo que son

un buen ejemplo los sucesivos balances que la revista *Reseña* hizo de los programas de televisión del año 1975 y de la televisión durante el período franquista, pues si en el primero se lo consideraba como el mejor de los espacios dramáticos del citado año, al analizar en el número de diciembre de 1976 la televisión de la época de Franco, se lo incluía dentro de los más significativos. Su cuidada ambientación y un lenguaje literario propio de la novela picaresca pero no anacrónico, habrían sido la causa principal de su éxito, según la citada revista.

Aunque generalmente positiva, la lectura que se hizo de ella fue diferente en función de los presupuestos ideológicos de partida de cada publicación, pues mientras Enrique del Corral en el *ABC* insistía en identificar las situaciones, personajes y tramas narradas, con la España del Siglo de Oro, vinculándola con una picaresca jocosa, amable y tradicional, desde la revista *Triunfo* Diego Galán le atribuía una actualidad y un realismo no habituales en la pequeña pantalla en cuanto que propios del tiempo presente.

Lo cierto es que, al igual que había hecho con su anterior incursión televisiva, aquel *Juan Soldado* del año 1973 maltratado por la censura y por los programadores de TVE, Fernán-Gómez se sirvió de un programa destinado a la divulgación cultural y al entretenimiento, que partía de los textos de autores clásicos y, por ello, libres de toda sospecha, para pergeñar un discurso acerado y lleno de intención, muy sutil en su planteamiento, ya que se servía de la palabra de los clásicos para señalar los costurones de la retórica oficial del franquismo, bastante deshilachada a esas alturas ante los inquietantes tiempos abiertos por la desaparición de Carrero Blanco a finales de 1973.

Cuando Fernán-Gómez proyecta y rueda *El pícaro*, Pío Cabanillas es Ministro de Información y Turismo, y Juan José Rosón Director General de RTVE, nombres ambos que querían representar dentro de la política informativa y cultural del Régimen la cara más reformista de aquel «espíritu del 12 de febrero» que se había convertido en el santo y seña del gobierno de Arias Navarro.

A lo más que se había llegado en esos momentos en lo referido a la actualidad española era al didactismo progubernamental de *Crónicas de un pueblo* (1971-1974), aquel espacio propagandístico del régimen de Franco que presentaba una España arcaica y rural, fuera de la realidad del presente, o a la excepcionalidad de una novela como *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, emitida durante tres semanas a partir del 25 de febrero en el espacio «Novela», y que se convirtió en flor de un día, puesto que hasta mucho tiempo después no se volvieron a programar obras de narradores españoles recientes y capaces de conectar mejor con las generaciones más jóvenes.

*El Pícaro* vino a constituir, junto a una serie anterior, *Los Libros*, y ciertos episodios de *Cuentos y Leyendas*, uno de los intentos más serios por hacer visi-

bles los problemas de una España que la televisión se preocupaba por ocultar a los espectadores. Y de ahí surge una de las grandes paradojas de la televisión de ese período: que sólo se podía hablar de la realidad del presente por medio del pasado, utilizando un salvoconducto tan seguro como lo era la palabra de los clásicos. Esas tres series, muy diferentes entre sí en cuanto a intenciones y planteamientos, respondían a la necesidad sentida por las televisiones europeas, y no sólo por la española, de contestar al agobiante dominio de la producción estadounidense con productos de cierta dignidad literaria que, además, fuesen capaces de mostrar al espectador un imaginario cultural propio, muy alejado del universo de los telefilmes norteamericanos. De manera que la producción televisiva española en esos primeros años de la década de los setenta estuvo marcada en gran medida por el sometimiento al canon clasicista. Para la televisión no existía aquello que no figuraba en los libros de texto. Y la novela picaresca era, sin duda, el género más autóctono y uno de los más ricos de nuestra cultura literaria.

En la presentación de la serie, efectuada por el propio Fernán-Gómez, se señalaban claramente sus intenciones al plantear las posibles interpretaciones de la misma: «Quién dira que, por fortuna, aquellos vicios [los de la picaresca] se han superado, y quién opinará que hoy se encuentran pícaros a la vuelta de cada esquina y en cada peldaño de la escala social». Efectivamente, en los diversos capítulos se pueden ver no sólo a los consabidos pícaros, prostitutas y delincuentes, que viven al margen de la ley y dedicados a pequeños hurtos, sino también a un amplio muestrario social capaz de las mayores venalidades y delitos, con unas élites muy diferentes a las de *Crónicas de un pueblo* y que, lejos de preocuparse por el bien común, sólo están atentas a su propio provecho: un ejército dedicado al saqueo y al pillaje, unos representantes de la ley y la justicia –alguaciles, escribanos, relatores, carceleros– que practican la injusticia y se saltan la ley a cambio de dinero, y una clase social elevada que, o bien busca tapar sus faltas comprando las voluntades, o incurre directamente en el robo sin ser perseguida por la justicia debido a los estrechos lazos con quienes detentan el poder. A ello habría que añadir un panorama muy poco halagüeño en cuanto a la práctica de la virtud, con nobles que pagan para reírse de las desgracias ajenas, curas más amantes de las cantinas que de las iglesias, poderosos hipócritas que se sirven de prostitutas a las que después rechazan, mercaderes avariciosos que practican la usura, instituciones encargadas de mantener el orden (la Santa Hermandad) que actúan aleatoriamente y son sistemáticamente engañadas, etc.

Todo esto no podía pasar inadvertido a un espectador avisado cuando estaban todavía muy recientes algunos ejemplos de la picaresca nacional como el caso Matesa (al que habría de suceder más tarde el del aceite de Redondela), cuando se juzgaba y encarcelaba por delitos de opinión, o cuando un ejército,

lleno de privilegios, y unos cuerpos de seguridad que practicaban la represión sistemática, velaban por el mantenimiento de la dictadura.

Pero el retrato social efectuado por la serie da cuenta de otros hechos que contradecían la retórica oficial o estaban velados por el pudoroso discurso nacional-católico. En el capítulo tercero al ejército no se lo ve en ninguna acción gloriosa en la pantalla, tan sólo saqueando a la población civil; en el duodécimo, la conquista de América aparece como la obra de unos pícaros («¡Dios, qué par de picardías!», exclama Lucas al referirse a los engaños que Cortés y Pizarro hicieron en su día a los indios); y en otros varios son visibles un erotismo y un deseo sexual femenino que, en el caso concreto del capítulo séptimo, la historia del doctor Sagredo y de doña Mergelina, desemboca en la parodia del código del honor y en el intento de adulterio por parte de la mujer, si bien el mismo no llega a producirse por circunstancias ajenas a la intención de la dama.

Por eso al final la visión sobre España no puede ser más pesimista. El pícaro Lucas Trapaza, que ha adquirido conciencia a lo largo de su deambular por los caminos de que la sociedad no es igualitaria, decide abandonar esa vida picaresca por cansancio («En estas tierras hasta los vagabundos están cansados», dice Lucas) y porque todo el mundo la practica, incluida la clase alta («Malos tiempos se avecinan para España que hasta los nobles han entrado en la picardía», se le escucha en el capítulo duodécimo). En un irónico quiebro final Lucas desea retirarse a un convento, porque lo que hace ya no tiene sentido debido a su generalizado uso social.

Casi todo lo que hay en la serie deriva de los textos literarios de partida, en los que se han efectuado unos pequeños cambios. El nombre del pícaro se debe a Castillo Solórzano y *El bachiller Trapaza*, los tres primeros capítulos proceden directamente del *Estebanillo González*, el cuarto de *Rinconete y Cortadillo*, en el quinto se utilizan elementos de *La hija de Celestina* y de *El Buscón*, igual que en el noveno y el décimo, el séptimo nos cuenta una de las historias centrales de *Marcos de Obregón*, la burla del mercader del capítulo duodécimo está extraída del *Guzmán de Alfarache*, y así sucesivamente. Pero siendo ello verdad, la libertad y originalidad creadora del director y de los guionistas los ha convertido en otra cosa, pues se han eliminado tanto el motor de la acción que justificaba la vida del pícaro en la novela del siglo XVII, su deseo de ascenso social —aquí sustituido por un hambre constante que convierte a las tripas de Lucas en uno de sus interlocutores—, como el contenido moral contrarreformista que en una gran parte de aquellos textos conducía inexorablemente a la condena del personaje (a la muerte, a remar en las galeas, etc.). Ahora al pícaro no se lo condena, se lo jubila, porque otros situados más altos en la escala social han ocupado su lugar.

El valor de la serie no radica solamente en esto. Ya se habló de la adecuada ambientación y el vestuario, con una esmerada atención al detalle en los vestidos que cubren la parte superior del cuerpo de los personajes, más relevante a la hora de ser tratado en primeros planos, y también de la precisión de un lenguaje que busca reproducir el tono del de la novela picaresca y que logra su mayor efectividad gracias a una conveniente dosificación. Más allá de tales bondades, sin embargo, tanto la arquitectura general como cada episodio en particular demuestran el cuidado con el que ha sido realizada.

Combinando el episodio autónomo con el bloque de episodios en continuidad, la linealidad narrativa con el *flash-back*, el interlocutor único (el hermano lego de los capítulos finales) con el destinatario múltiple de sus aventuras (el espectador), el tono realista de la narración con el más expresionista de ciertos capítulos, en los que se ha querido extremar el aire de pesadilla (el sexto) o se superpone a Goya sobre Velázquez (el décimotercero), se ha conseguido aunar lo uno y lo vario, espantando de ese modo el fantasma de la monotonía y los signos de cansancio que siempre acechan a las series realizadas por un mismo equipo. En cada uno de los episodios, a pesar de su brevedad, es posible ver una progresión narrativa y un arco dramático que afecta a todo el conjunto de la serie, y que se van articulando a través de una red de recurrencias (la más importante, la del camino), siendo así que se comienza con una representación ante los poderosos y se termina simétrica y antitéticamente con otra representación ante los cortesanos, en un proceso de degradación vital del pícaro que cierra el círculo.

Es verdad que se observan algunos fallos en cuanto a la lógica de la causalidad (no está bien explicado el cambio de situación de Lucas y Alonso del capítulo séptimo al octavo), y se percibe la inclusión de algunos sucesos que responden más a la necesidad del «gag» humorístico que a su pertinencia dentro de la historia, en ambos casos motivados por la fuerza cómica de un texto literario de origen al que no siempre es fácil de insertar en una narración hecha de fragmentos de obras muy diferentes; mas estas debilidades no entorpecen, por lo general, un discurso muy bien trabado.

Y lo mismo cabría decir de otros componentes de la puesta en escena. Regularmente sobria y poco dada a salirse de lo habitual, utiliza en ocasiones ciertos recursos que potencian extraordinariamente la efectividad de su discurso; algo especialmente visible en el capítulo séptimo, el de Doña Mergelina, en el que los encuadres y panorámicas, la utilización de una escalera para reproducir los vaivenes emocionales y eróticos de la dama, y los planos inicial y final del capítulo (a un lado la puerta del domicilio del doctor Sagredo y doña Mergelina, al otro, la imagen de una virgen alumbrada por unas velas), muestran una ironía que trasciende el texto literario de partida y, sin salirse ni

un ápice de la literalidad de la historia contada por Vicente Espinel, cuenta otra historia distinta. Aunque si hay un momento realmente brillante en la realización, capaz de desmentir el tópico de que en la televisión lo que mejor funciona es el primer plano, es aquel del capítulo duodécimo en el que el viejo marqués que vive encerrado en su palacio (un magnífico Luis Escobar que más tarde habría de repetir un papel similar en la saga berlanguiana de los Leguineche) va desgranando la historia de su familia sobre una pared vacía, en donde antes habían estado unos tapices que las estrecheces económicas se han llevado, mientras un picado desde el otro extremo de la sala empequeñece su figura. Personaje esperpéntico que, como los de los inexistentes tapices, está condenado a desaparecer de la Historia, en consonancia con la difuminación de su presencia ante la vista del espectador televisivo. Quién sabe si metáfora de los estertores de un Régimen que iba a desaparecer poco después, pero excelente prueba en todo caso de lo que la televisión podía dar de sí, y de las disonancias y ruidos que los clásicos podían provocar en el discurso pedagógico oficial.

Luis Miguel FERNÁNDEZ