

# ACTAS DEL II CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS (KIOTO, 2013)

Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.)





DE LA NOVELA AL TEATRO: DE *RINCONETE*  
Y *CORTADILLO* A *JUANETE* Y *PICADILLO*

*Hugo Salcedo Larios*

*Víctor Soto Ferrel*

*Universidad Autónoma de Baja California*

Como es de obvia advertencia, la solidez de la producción narrativa y teatral de don Miguel de Cervantes permite aflorar la recreación literaria —escritura o sobre escritura de las obras originales— en varias direcciones. Una de ellas es resultado del proceso dramático que en sentido amplio se transforma ya en continuas adaptaciones que se hacen a sus obras breves, en las copiosas versiones para diversos formatos (cine, radio y televisión, por ejemplo) o bien como objetivo de un autor que aborda las páginas de la propia prosa cervantina, y cuyos resultados vienen a engrosar las posibilidades de contacto con un gran público mediante la realización de una renovada partitura de acciones y discurso apelativo tan propio del texto dramático, que ha de proponerse hacia la confrontación con el auditorio a merced del espectáculo escénico.

Además de las propias comedias y entremeses que el autor español escribió para el teatro y cuya relevancia queda manifiesta ya mediante la lectura o la representación, sus piezas narrativas —en particular las que integran el conjunto de *Novelas ejemplares*— contienen elementos dramáticos suficientes que posibilitan el traslado eficaz al escenario. Tal es la suerte de *Rinconete y Cortadillo*, cuya estructura permitió la composición de «Juanete y Picadillo», texto en un acto que obtuvo el premio del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, publicado en 2003.

Publicado en: Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.), *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 453-466. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 27/Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-436-2.

Como efecto de esta experiencia de recreación primero literaria y después espectacular, pudieron visualizarse aspectos de raigambre popular explotados a través de la adecuación a un contexto nacional mexicano de tópicos apreciados en el texto narrativo, del perfil caracterológico y la acción de los personajes acordes a circunstancias próximas en el tiempo, así como el manifiesto a través de una efectividad anecdótica en tanto resulta competente el arribo de la historia cervantina con el público mayoritariamente en edad escolar.

*Rinconete y Cortadillo*, la más temprana novela del grupo andaluz y quizá entre todas la más apreciada, es poseedora de un particular aspecto de «teatralidad»; es decir, de «probabilidad representable» porque reúne —en la brevedad propia de las *Novelas* publicadas en 1613— un encabalgamiento de situaciones fácilmente dramatizables, una dinámica como además atractiva y consecuente transformación del espacio escénico, y una vigorosa presencia del discurso en voz de los personajes.

Por su parte el lenguaje de las didascalias, apreciado en tanto otorga valor para la definición de las acciones que han de tomar sitio en la interpretación textual o espectacular, aparece en esta obra de Cervantes de manera natural como espontánea. De allí que haya sido el punto de arranque para la redacción de «*Juanete y Picadillo*, Comedia para niños que van entrando poco a poco, y a veces repentinamente a la pubertad». En esta última, la Venta del Molinillo en los campos de Alcudia, queda sustituida por un paraje bucólico ubicado en la zona occidental de México: Lagos de Moreno, importante municipalidad por el creciente desarrollo de la industria agropecuaria y el aprovechamiento del ganado vacuno para el procesamiento de lácteos; pero pretendiendo jugar con la espacialidad y a la vez otorgando universalidad a la pieza cervantina, se propone que también pudiera desarrollarse en «un entronque a Maneadero, cerca de la playa bajacaliforniana» (p. 79)<sup>1</sup> ya que no importa el sitio para la acción sino la hilaridad de los hechos narrados.

Si bien es cierto que en la idiosincrasia mexicana hay lugar para una notable y ensanchada devoción religiosa, en el espacio real que se ha escogido para el desarrollo de la ficción dramática esta cualidad cobra singular relieve por la mojigatería que domina los terrenos de la vida cotidiana. A pesar de la divulgación de las tres virtudes teolo-

<sup>1</sup> Citamos por Salcedo, Hugo, 2003.

gales de fe, esperanza y caridad, se esconde también en los pueblerinos el rostro de la hipocresía, el chisme, el vituperio o el insulto. Lúdivik Osterc dice que «para la mayor parte de la sociedad española de aquel entonces, y sobre todo para sus clases más altas, el fervor religioso no era más que un formulismo»; y más adelante: «bajo la poderosa influencia de la Iglesia católica, el lenguaje cervantino expresa claramente la relación entre vida de pillaje y la de una comunidad religiosa»<sup>2</sup>. De esta manera se establece el marco que expone en el drama —como en la Novela— diversos ambientes de una sociedad mezquina en cuyo seno descansan patrones conductuales viciosos, corrupción de autoridades y contratos criminales.

Así entonces Cervantes:

Fija su proposición en pro de los desvalidos y menesterosos, desamparados y pobres, denuncia y critica al carcomido y podrido orden social y político. El ilustre novelista opone a ese mundo corrupto e inicuo otro mundo más justo y más digno de ser vivido<sup>3</sup>.

La voz del narrador en esta novela de Cervantes especifica de forma precisa y sugestiva los cambios de espacio: como sabemos, los dos jovencitos de catorce a quince años, luego de su feliz encuentro en donde mutuamente desenmascaran sin pudor su pasado, ya están por obra y gracia de la inmediatez a las puertas de Sevilla «donde ellos tenían gran deseo de verse» y a donde se lanzan para iniciar una aventura señalada por el avance de los breves episodios que componen el texto.

Lo que se intenta destacar es que las vicisitudes que el par de tunantes comparten, van desarrollándose a merced de una aparente casualidad pero bajo un formato que a manera de escenas —unidades teatrales bien definidas en el texto narrativo— avanzan hacia el encañamiento de los acontecimientos en un resultado lógico y evidente, poseedor de una destacada dramaticidad, la cual pudiera venir a partir de ese vertiginoso realismo del mundo del hampa y la incorrección que comprendía verdaderamente Sevilla a palabras del mismo Cervantes, espacio en el que los pillos surgían y daban significado a su ciudad con el solo hecho de nombrarla. En otras palabras, ellos y su espacio son la simbiosis de su mundo de ratería. Ya lo indica Luz Aurora Pimentel: «El nombre de una ciudad, como el de un persona-

<sup>2</sup> Osterc, 1995, pp. 148-161.

<sup>3</sup> Osterc, 1995, p. 83.

je, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados»<sup>4</sup>. Tanto Rinconete como Cortadillo imaginan la ciudad antes de saberse en Sevilla, surge para ellos como viva imagen de una nueva aventura donde edificar sus protervas cualidades.

Sevilla es el espacio sugerido para el primer contacto entre los dos bribones, que muestra desde un principio, lo que ya se les aproxima: la aventura. Acudimos al encuentro de Rinconete y Cortadillo instalados frente a su nuevo complejo de episodios próximos: Sevilla, la cual «tanto que objeto visual y visualizable»<sup>5</sup> ha permitido que el par de personajes y el mismo lector que los intenta distinguir, recree la imagen de una ciudad propia, que si bien «espacio construido», es completada por las acciones y descripciones posteriores de la novela.

Para los personajes de Cervantes, Sevilla es una «ciudad doblemente construida» porque saben de ella sin antes haberla conocido, y es que como refiere Pimentel: «el nombre de una ciudad en un texto narrativo remite a un lugar individual, localizable en la geografía del mundo; que al mismo tiempo, la ciudad de ficción establece relaciones intertextuales con otros discursos [cartográfico, videográfico o literario] que han dado “cuerpo semántico” a la entidad real»<sup>6</sup>.

Por tanto, las imágenes y acciones conjuntas que remiten a esa ciudad española compactada con la ciudad construida por Cervantes que a la vez son la misma (Sevilla), se ve caracterizada por una sociedad marginal sumida en el descontrol individual, descompuesta socialmente que se proyecta a Rinconete y Cortadillo como la urbe ideal para realizar sus fechorías, pero también para convencerse de que sus habilidades no son un mal de Dios sino una herramienta útil, sujeta por la misma mano de este, para delinquir provechosamente, ya sea individualmente o en conjunto como lo logran hacer en manos del “insigne” Monipodio. Osterc refiere: «“Rinconete y Cortadillo” no es una gran obra de arte por el hecho de que sus personajes sean hampones, sino por la vida que palpita en ellos, por ser hombres de carne y hueso tomados del natural, o sea de la más cruda realidad

<sup>4</sup> Pimentel, 2010, p. 29.

<sup>5</sup> Pimentel, 2010, p. 30.

<sup>6</sup> Pimentel, 2010, p. 33.

de un sector de la vida española de aquel tiempo»<sup>7</sup>, temporalidad marcada por la repulsa social, la cual imaginamos severa con los más pobres y desamparados, sujetos menesterosos que buscan en sus calles el hurto o la discordia del pensamiento pernicioso, pero que son la representación del contingente de una época y espacio en particular:

[Pero] para que Cervantes pudiera componer esta magnífica obra novelesca, precisaba un conocimiento profundo del ambiente en que se desarrollaba. ¿Dónde pudo adquirirlo? Pues dónde si no en la misma Sevilla, durante su larga estancia en ella —alrededor de dieciséis años—, ora ocupados en las actividades de comisario y recaudador de alcabalas ora recluso en su cárcel principal, donde estuvo cerca de siete meses, más que suficiente para conocer todo género de malhechores, sus mañas, sus costumbres y su germanía o jerga ladronesca, en contacto y convivencia directa con ellos<sup>8</sup>.

Cervantes es luego entonces conocedor del barullo de su época y sin afectación nos descubre ante su desconfianza y corrupción social, el retrato de Sevilla y sus pobladores que lleva a cabo en su novela; es muestra de la capacidad observadora y curiosa del autor de el *Quijote*, pues el espacio que lo albergó, y como vemos, lo sedujo por sus cualidades de ciudad propensa al acto delictivo, se descubre en su novela.

A partir del desarrollo anecdótico, reconocemos tres cuadros dramáticos bien definidos que se aprovechan para la construcción de la pieza teatral:

- 1) El encuentro de los dos jóvenes pillos, los protagonistas, en un punto rural y de tránsito entre Castilla y Andalucía.
- 2) La majestuosa ciudad de Sevilla, puerto y puerta de las Indias, con la ebullición a sus alrededores por el desarrollo del comercio improvisado o informal.
- 3) La guarida o cuartel que da cobijo a la cofradía de malandrines.

En *Juanete y Picadillo*, la pieza para teatro, se respeta esta secuencia anecdótica y sus tres referentes escenográficos en una disposición que es presentada a partir del espacio aparentemente infinito del campo abierto, con la ciudad en lontananza, sitio donde sucede el primer encuentro; hasta el espectro reducido, íntimo, mínimo y de muy mala apariencia, pero eficaz para la confabulación que propone el

<sup>7</sup> Osterc, 1995, p. 154.

<sup>8</sup> Osterc, 1995, p. 152.

interior de una trastienda; es decir, el insospechado escondite, refugio de los ladrones esmerados en evadir a la justicia. La pieza se desglosa de esta manera a partir del espacio iluminado que ofrece el contexto natural, hasta el plano expresionista, cerrado, artificial y burdo, centro de operaciones para el crimen organizado.

Para la composición de la Comedia se consideró además la inclusión de un par de secuencias que permiten hacer hincapié en cierta exploración de tipo costumbrista que ponen de manifiesto el poder —conciliador y represivo— de la autoridad encarnada por el Alcalde (que en Cervantes como en el drama referido es una alusión de cierta ordenanza política), y los diálogos en pugna de dos jóvenes dispuestas a casarse a toda costa —Aspirina y Tetraciclina— cuyos apelativos se hilvanan a la retahíla de ingeniosos nombres propios que hacen el disfrute de los igualmente adolescentes espectadores: Maniferro, Chiquiznaque, Cariharta, etcétera. Con la invención de Aspirina y Tetraciclina, la Comedia persigue dar agilidad a la trama porque obliga a otros cambios espaciales (el mercado, el campanario y la plaza), y al desarrollo anecdótico que —como mencionamos posteriormente— se engarza para el cierre de la trama.

Cabe señalar que la transformación nominal de Rinconete por Juanete, y Cortadillo por Picadillo, no es el resultado de una adaptación arbitraria sino que se explica en el intento de dar continuidad a la modificación que ya se había permitido Monipodio a los allegados socios Pedro del Rincón y Diego Cortado (Rinconete y Cortadillo, respectivamente). Ese sentido puede clarificarse en el siguiente Cuadro:

<i>Nombres propios de los protagonistas</i>	<i>Apodos proporcionados por Monipodio en la novela</i>	<i>Sobrenombres utilizados en la comedia</i>
Pedro del Rincón	Rinconete	Juanete
Diego Cortado	Cortadillo	Picadillo

Además, como menciona Osterc en su estudio:

Tampoco son casuales los nombres de los dos protagonistas: Rinconete y Cortadillo. Tanto el uno como el otro son diminutivos: el primero de *rincón*, y el segundo, del participio pasado del verbo cortar: *cortado*, y constituyen apodos ladronesco. El primero se refiere a los rincones, o



sea los ángulos de los naipes, mediante los cuales engañaban a los clientes, y el segundo, apunta a la habilidad de cortar bolsas<sup>9</sup>.

En la Comedia se les da otro nombre a estos personajes, para insistir en el procedimiento de sobre escritura que trata de aprovechar las conductas pícaras de los protagonistas. Explicamos: «Juanete» es una de las variantes despectivas de «Juan», nombradía de uso extendido en Hispanoamérica —particularmente en México— que aprovecha también el significado vulgar para denotar al abultado hueso del dedo gordo del pie y que es consecuente a la frágil estructura física del alargado personaje. En complemento gracioso, «Picadillo» es el regordete y bajo de estatura cuya glotonería lo asemeja a una compulsiva máquina de embutidos que no cesa de tragar. Con ambos personajes, uno flaco y otro mantecoso, uno cadavérico y otro sobrado en carnes, el perfil cómico se justifica en lo complementario por distinto. Uno se refleja en el otro a través de un aparente juego de espejos inversos, cóncavo o convexo según el caso. La aparición y el encuentro de estos dos ya considerados *amigos* entre sí, son reflejo de una discordancia tanto física como psicológica. Cada uno de los personajes permite visualizar sus carencias a manera de burla y descaro en nombres tan singulares que por consecuencia son compactados a su fisonomía y modo de actuar.

Ambos personajes tanto de la Novela como de la Comedia son transgresores de su propia naturaleza, se dejan llevar por lo ordinario, suponen todo suceso como una casualidad, transmiten una suerte de existencia inconforme pero absurda, sin sentido natural; pero eso sí: se saben como son, se detienen a pensar en sus debilidades y se ofrecen ante ellas a manera de saberse *imperfectos*. Y he ahí que «La apreciación de la comedia como un portavoz (*porteparole*) de la finitud humana (y de todo aquello que supuestamente está relacionado a ella: la aceptación de la debilidad, de las limitaciones e imperfecciones; la reconciliación con la ausencia de lo trascendente y le reconocimiento de la ecuación “un humano es [sólo] un humano, “la vida es [sólo] vida”»<sup>10</sup>.

Picadillo y Juanete son semejantes entre sí pero a la vez distintivos. Sus demostraciones de picardía asociadas a sus contrariedades y debilidades humanas identifican un patrón de convergencia entre

<sup>9</sup> Osterc, 1995, p. 169.

<sup>10</sup> Zupančič, 2012, pp. 80-81.

personajes representativos y personajes ya no digamos *normales* sino distintivos y a su vez atrayentes, como los citados en la Comedia. Ese patrón de distinción es la no pertenencia a la razón, la lógica o la capacidad transgresora de la *normalidad*; su ingenio radica en no ser tipos sino más bien personajes impares y disolutos, caracterizados con un infantilismo atrayente que raya en la ocurrencia e ingenio burlescos. Jóvenes pícaros, desatinados y libertarios.

A la par de estos, la Pipota, entrañable vieja que sirve al regimiento de don Monipodio, se convierte en la voz impregnada de sabiduría a razón de su cualidad senil. Si en la Novela lanza una suerte de recomendación a toda la cofradía que invita al disfrute de las cosas durante la mocedad que irremediamente es pasajera, en la Comedia se lanza profética e infalible, acusando siempre las tareas que con sus años a costas ha de soportar todavía para el afortunado cumplimiento de las tareas del gremio. Para su elocuencia dramática ella se aprovecha de los pasajes ya reconocibles de otros autores en la red de referencias intertextuales. En su desvarío aparecen la reflexión existencial calderoniana, haciendo suyas algunas frases de inequívoca autoridad literaria: «¿Qué es la vida? ¿Un frenesí?...», la referencia a la fiesta y el exotismo afroantillanos del poeta cubano Nicolás Guillén:

La culebra camina sin patas.  
La culebra se esconde en la yerba.  
Que te come la culebra, nene (p. 132).

Su enunciación la lleva hasta referentes de acento tradicional mesoamericano: «Que me llega la vejez —dice la anciana— con un manto negro como la muerte, y me cubre con su olor a misa de cuerpo presente» (p. 97). Vida/muerte, miedo/delirio, ingenuidad/malicia, son las dualidades que se expelen en un soliloquio profundo y que apuntan al regocijo de la gozosa juventud bajo la protección de todo un ejército de santos que esta mujer invoca en su discurso.

Precisamente en la Comedia, es la anciana quien descubre la personalidad endeble en principio y enigmática después, del señor Alcalde quien irrumpe la celebración festiva en la guarida de los pillos. De hecho bajo este tipo de irrupciones de tono cómico se ciernen elementos identificables entre la tragedia y la comedia. Cada uno de estos géneros dramáticos lo que tienen en común es que ambos «se basan, o giran alrededor, de una discrepancia, incongruencia, o des-

ajuste fundamental. Por ejemplo, una discrepancia entre la intención de un acto y sus efectos en los hechos, entre el deseo y su satisfacción [...] la tragedia estructura la incongruencia a través de los parámetros y la dialéctica del deseo»<sup>11</sup>.

Correlativamente, ciertos aspectos de la Comedia que podrían tomarse como inexplicables aluden a un posible *sin sentido* en su desenvolvimiento lógico aparente; ante esto, nos instalamos como lectores ligeros en perspectiva para detenernos en una escena que es por demás cómica pero intrigante en parte alguna. En esta el Alcalde descubre sorprendentemente a los rufianes, encabezados por Monipodio, mientras cantan y bailan en su guarida una canción por demás burlesca:

TODOS: ¡Robar!  
 Amar, comer y robar.  
 Tres palabras maravillosas  
 que barajamos al gusto:  
 comer, robar y amar  
 o  
 robar, amar y comer.  
 No robamos el corazón  
 y robamos el danzón.  
 ¡Robar y bailar!  
 ¡Eso es vivir!

La mencionada irrupción del Alcalde hace que los ladronzuelos caigan por sorpresa y con *las manos en la masa*; es decir, descubiertos en flagrancia, pues en su referida canción se dejan llevar tanto por el febril canto que la misma letra los delata irremediabilmente. Por consiguiente la absurda disculpa surge de los hombres ya predestinados al castigo y en una suerte de absurdas retahílas en donde todos pretenden imponerse como hombres inocentes sin cargo:

MONIPODIO: ¿Yo?  
 [...]  
 CHIQUIZNATE: Me confunde.  
 [...]  
 REPOLLO: Mentiras tuyas.

<sup>11</sup> Zupančič, 2012, p. 192.

Por su parte, Juanete y Picadillo, que entonaban esa melodía picaresca con tanto orgullo, también formaban parte de la pandilla descubierta, pero al pretender salir de la bodega a hurtadillas, el Alcalde los intercepta:

ALCALDE: ¿Ustedes a dónde van?

JUANETE: ¿Nosotros?

PICADILLO: Pues veré, señor alcalde. Lo que pasa es que...

ALCALDE: No tienen por qué darme explicaciones.

JUANETE: ¿No?

La sorpresa sugerida es atractiva en tanto los espectadores deseosos de una lógica repercusión que atendiera a un acto de causalidad, descubre un *sin sentido* de la ley que no se aplica. La obra permite discernir una salida inopinada pero que refiere esa doble función y característica de la comedia; es decir que se podría llegar a pensar que los personajes serían detenidos por sus fechorías como suponemos sucede en la realidad. Y es que, al estar bajo el cobijo de Monipodio quizá debieran de considerárseles cómplices; sin embargo la carga del *sin sentido* permite dar un giro a la anécdota, inesperada tanto para el lector como para los personajes. La Comedia se enlaza por estos artfulgios y emana de ellos una suerte tratamiento lúdico y de aproximación con el espectador; dice Zupančič:

La comedia se mueve, por supuesto, muy cerca del núcleo fundamental del sinsentido, pero el modo en que lo rodea toma una forma intrigante: no intenta mostrar el sinsentido como tal, lo que sería imposible, sino que conduce para mostrarnos la ausencia de sentido, y el hecho de que el sinsentido es algo más que la pura ausencia de sentido. (...) Lo que la comedia repite (pero no revela, ya que la revelación no es tarea de la comedia) de mil maneras ingeniosas es la operación en la cual el sentido se produce genuinamente de manera equívoca (...) el sentido mismo es un equívoco, un producto del error, el sentido tiene la estructura de un equívoco<sup>12</sup>.

El *sin sentido* observado por el lector en la Comedia ocasiona que el comportamiento del Alcalde sea relativamente desatinado, pero tomando los argumentos arriba señalados encontramos que el *sin sentido* aludido por el lector, también supone un *sentido* claro en la obra más adelante, porque este supuesto desatino del Alcalde es juz-

<sup>12</sup> Zupančič, 2012, pp. 265-266.

gado como oportuno cuando lleva a cabo una suerte de castigo para los dos pícaros al entregarlos en matrimonio con un par de jovencuelas, que ellos consideran de no muy buen ver. De tal manera entonces que el *sin sentido* señalado, se convierte en un *sentido* bien dirigido que refuerza el desenlace de la Comedia. Y que como refiere Zupančič: «el sentido tiene la estructura de un equívoco» al cual tomamos como un *sin sentido* pero que a fin de cuentas tiene un valor diferente dependiendo de las circunstancias últimas. Aun así, el supuesto *sin sentido* permite jugar con la sensatez y capacidad del lector ante un abrupto cambio en la dirección de la acción.

Al final los jóvenes delincuentes saben sacar provecho de la “supuesta ceguera” del Alcalde y disfrutan de ello:

ALCALDE: Sé hasta dónde pudo llegar ese Monipodio. De seguro que los tenía encerrados a pan y agua.

JUANETE: Uh, sí.

PICADILLO: Es un ogro.

ALCALDE: Pobres muchachos. Y tan de noble cuna. Bien que mi abuela me decía que el hábito no hace al monje. ¿Cómo los trató Monipodio?

JUANETE: Mal. Muy mal.

PICADILLO: Malísimo. Con decirle que nos trajo aquí con puros engaños. Fuimos como secuestrados.

El juego entre un Alcalde *engañado* y presumiblemente *tonto* procura en los delincuentes el engaño que consecuentemente se aplica a ellos mismos.

En la misma escena, al ser detenida junto a los demás, la Pipota con regocijo y deseo jocosos trae a cuento la infancia del funcionario que le espeta: «Cómo pasan los años, ¿verdad? Me acuerdo cuando estabas así de chiquito. Con una panzota llena de lombrices. ¡Yo te bañaba en la pila de mi casa! Un día que te cambiaba de pañal, que te orinas y que me llenas todita la cara. ¿No te acuerdas? De eso hace... déjame ver... Pero te fuiste a estudiar y regresaste muy cambiado, como para dar miedo, tienes algo que te hizo irreconocible... muy extraño...» (pp. 101-102). Lo que sospecha la vieja y que no puede explicarse es el carácter sobrenatural, diabólico del Alcalde, que permite abrir otras posibilidades de lectura: «Vista desde la perspectiva de la tragedia, la comedia tiende a emerger como una respuesta completamente irreal, incluso fantasmática, al *impasse* que ocurre en la rela-

ción entre el deseo y su satisfacción. En la comedia, se dice, las cosas siempre se acomodan para la satisfacción de todos»<sup>13</sup>.

Si bien es cierto que el texto dramático incorpora hasta los pasajes musicales que se proponen en la fiesta de reconciliación entre Repolido (*Repollo* en la Comedia) y la Cariharta, tuvo que incluirse cierta cualidad de enseñanza que permitió por un lado dar cierre a la anécdota narrativa que Cervantes promete desarrollar *para otra ocasión*.

Recordemos que la Novela detiene su exposición en cierta forma sorpresiva y que le quedan al autor otros sucesos para mejor momento y *más lengua escritura*. En la redacción de un final que resultara atractivo a la Comedia, los protagonistas hacen creer que fueron secuestrados y obligados a cometer los ilícitos en favor de la banda de tunantes. El Alcalde acepta responsabilidades e intenta premiar a los nuevos héroes y ahora visitantes distinguidos. Juanete y Picadillo son recompensados con el ofrecimiento en matrimonio de las hermanas feas y solteras: Aspirina y Tetraciclina. El premio resulta ser para ellos un castigo, razón por la que ambos cómplices huyen despavoridos:

El final feliz de la comedia no es un giro repentino de la infelicidad o una desgracia anterior, sino que está en perfecta sincronía con la placentera satisfacción que se vive durante toda la comedia [...] el final feliz de la comedia [que no lo es para Juanete y Picadillo ante el ofrecimiento de matrimonio de las hermanas] es que siempre contiene una desilusión, ya que implica el final de la comedia y de su placer concomitante. En otras palabras, la comedia y la satisfacción cómica florecen en las cosas que no cuadran del todo; ellas prosperan en estas discrepancias, las cuales son una fuente de placer y no de dolor<sup>14</sup>.

Finalmente la obra recomienda, bajo una interpelación directa del Alcalde con el público, al mejor aprovechamiento del corto tiempo habido a mano. Su discurso apela a la rectitud y —aunque indirectamente— a la formación escolarizada como vía para lograr el desarrollo intelectual, y concluye:

La vida es breve y no hay boleto de regreso ¡nunca! Caminen con cuidado, que si no, viene la culebra. Que te come la culebra, nene. La culebra camina sin patas. La culebra se esconde en la hierba. ¡Que te come la culebra, nene! (p. 106).

<sup>13</sup> Zupančič, 2012, p. 193.

<sup>14</sup> Zupančič, 2012, p. 193.

La intención ejemplar de la encomienda cervantina, se explica en el drama mediante una serie de sucesos coloridos, festivos, desenfados. El Alcalde, después de una corretiza por la platea, se esfuma entre un fogonazo de pólvora y los acordes de una música barroca. Por su parte, en la Novela el encargado de dejar lección es Rinconete, que «aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural» cae en cuenta de todo, ya sea del comportamiento hilarante como pernicioso a través de quienes los rodean como de la sociedad en la que había llegado a parar; igualmente la «cuan descuidada justicia [que] había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla [donde] vivía gente [...] tan perniciosa y contraria a la misma naturaleza». Rinconete reflexiona y deja palabras a su compañero de justas (que a la vez también las deja como enseñanza a los lectores) aconsejándole no durar mucho en «aquella vida tan perdida y tan mala, tan quieta, y tan libre y disoluta». En pocas palabras, nos hace ver las posibles esferas de un mundo en donde no queda mucho, más que la inconformidad y el desatino de la vida del proscrito.

En caso particular esta Comedia, luego de los distintos montajes que del drama se tiene noticia, se ha podido evaluar la inapreciable posibilidad del teatro como medio para la aproximación de los jóvenes a la obra del genio alcalaíno. Dentro de uno de los programas de teatro escolar, la representación fue vista por varios miles de espectadores, quienes bajo la modalidad interactiva que propone la escena, dan cuenta de ciertos referentes como la alegría juvenil y su impulso natural hacia la vida, así como la amistad firme y duradera que perdura en medio de la descripción del bajo mundo.

La Comedia intenta rescatar la estructura episódica, el ambiente pícaro y los consecuentes trazos en el carácter de los personajes, para poner a mano la literatura española, particularmente esta novela de Cervantes en uno de sus más preciados formatos, el de la espectacularidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona/Madrid, Noguer, 1980.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Rinconete y Cortadillo*, *Novelas ejemplares*, México, Porrúa, 1983.
- Guillén, Nicolás, *Obra poética 1920/1972*, 2 t., México, Universidad de Guadalajara, 1974.

- Osterc, Lúdivik, *La verdad sobre las Novelas ejemplares*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- Salcedo, Hugo, «Juanete y Picadillo», *Don Tiburcio, el tiburón y otras obras para niños*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Estatal de Baja California, 2003.
- Zupančič, Alenka, *Sobre la comedia*, México, Paradiso, 2012.