EL DISCURSO DE LAS SERIES DE TV DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA Y LA PICARESCA COMO GÉNERO TRANSVERSAL. *EL PÍCARO* (FERNÁN GÓMEZ, 1974) Y *JUNCAL* (DE ARMIÑÁN, 1989)

DISCOURSE IN SPANISH TV SERIES DURING THE TRANSITION PERIOD AND THE PICARESQUE AS A CROSS-CUTTING GENRE: *EL PÍCARO* (FERNÁN GÓMEZ, 1974) AND *JUNCAL* (DE ARMIÑÁN, 1989)

Julia-Sabina GUTIÉRREZ
Universidad de Alcalá
juliasabina.gutierre@uah.es

Resumen: En este artículo se analizan dos series que alcanzaron su máxima audiencia en el último tercio del siglo veinte en la Radiotelevisión pública española RTVE y que recuperaban las tradiciones literarias y teatrales del Siglo de Oro: *El pícaro* y *Juncal*, dos obras con interacciones entre la literatura, el teatro y la TV. En este caso, nos interesa observar cómo el discurso teatral y literario se integra en el discurso televisivo. En lo que respecta al análisis de *El pícaro* y *Juncal* nos hemos centrado especialmente en el aspecto lingüístico, con sus variedades de discurso monologado, dialogado, etc. No obstante, nos hemos extendido al área translingüística, que es la zona del discurso de las series televisivas en las que el lenguaje verbal se completa con la imagen para expresar la gestualidad, las expresiones faciales, la postura corporal, los elementos proxémicos, kinésicos y lograr de esa forma el ensamblaje de los materiales.

Palabras clave: Discurso. Televisión. Series. *El pícaro*. *Juncal.*

Abstract: This article analyzes two TV series that achieved their peak viewership in the last third of the 20th Century on RTVE, the Spanish public broadcaster, which drew from the literary and theatrical traditions of the Golden Age: *El pícaro* and *Juncal*. These two series involve interactions between literature, theater, and TV. It will be argued that the theatrical and literary discourse is integrated in the television discourse. Regarding the analysis of *El pícaro* and *Juncal*, attention will be paid to the linguistic aspects, including various forms of discourse such as monologues, dialogues, etc. The article will also address the translinguistic area, where verbal language is complemented in TV series by images to express gestural, facial expressions, body posture, proxemic, kinesic elements, and therefore achieve the integration of materials.

Keywords: Discourse. Television. TV Series. *El pícaro*. *Juncal*.

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 405-424
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39531*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

1. INTRODUCCIÓN

El género picaresco es una forma de narrativa popular en la literatura y el teatro españoles desde el siglo XVI que también ha tenido una presencia importante en la televisión española desde la década de los cincuenta, especialmente en las series de televisión. Partiendo del proyecto frustrado de *Los pícaros*, de Juan Estelrich, del cual se pudo rodar únicamente *Se vende un tranvía* (1959) con guion de los magistrales Luis García Berlanga y Rafael Azcona hasta *La casa de papel* (Alex Pina, 2017), la televisión española ha utilizado las picardías y astucias de supervivencia de la gente corriente para salpimentar sus narraciones. *Las pícaras* (1983), *Truhanes* (1993), *Los ladrones van a la oficina* (1993)… son narraciones de antihéroes, marginados, vagabundos, ladrones que se rebelaban contra la autoridad y las normas sociales. El tono irónico y satírico suele ser visto como una crítica hacia la sociedad y sus instituciones. Además, sus protagonistas son personajes perspicaces que pueden superar los obstáculos del mundo en el que viven gracias a su inteligencia. Mucho se podría decir de su popularidad en tiempos en los que el mundo andaba revuelto, donde no se sabía si el provenir era claro u oscuro. Nos referimos a la época de la transición española, momento en el que el ente público se preguntaba qué lugar había para la cultura en la TV. Dos series alcanzaron su máxima audiencia en el último tercio del siglo XX y que recuperaban las tradiciones literarias y teatrales del Siglo de Oro: *El pícaro* y *Juncal*, dos series con interacciones y coalescencias entre la literatura, el teatro y la TV. Nos interesa en este caso observar cómo el discurso teatral y literario se integra en el discurso televisivo. Debemos tener en cuenta que ambas creaciones son series televisivas, es decir, narraciones que integran las propiedades de la televisión tanto como producto industrial como objeto de discurso cultural, incluida la interacción de la audiencia, integrándose en los conceptos teorizados por John T. Caldwell, en 1993, bajo el término *televisuality*:

> The concept of televisuality designates a system of business conditions, styles, ideologies, cultural values, modes of production, programming and audience practices that make up television as a medium within a specific historical and geographical context (Caldwell, 1993: 26).

Lo que nos interesa de estas dos series es de qué manera el discurso literario y teatral se enraíza en la creación televisiva de aquellos años. Para contextualizar nuestro trabajo, se citan, en primer lugar, los diversos discursos elaborados desde las perspectivas lingüística, filosófica y científica, para a continuación exponer las teorías sobre el discurso de la crítica formalista de Victor Sklovski, Roman Jakobson, Iuri Tynianov, Boris Eikhenbaum y Mijaíl Bajtín. Se atiende igualmente a la ética discursiva de Jürgen Habermas, Otto Apel y a la semiología de Christian Metz, Umberto Eco, Roland Barthes, etc. Con las tesis de algunos de estos investigadores se inicia nuestra indagación sobre el discurso televisivo y su aplicación a la televisión española. En lo que respecta al análisis de *El pícaro* y *Juncal* nos hemos centrado especialmente en el aspecto lingüístico, con

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 405-424
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39531*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

sus variedades de discurso monologado, dialogado, etc. (Harris, 1963). No obstante, nos hemos extendido al área translingüística, que es la zona del discurso de las series televisivas en las que el lenguaje verbal se completa con la imagen para expresar la gestualidad, las expresiones faciales, la postura corporal, los elementos proxémicos, kinésicos y lograr de esa forma el ensamblaje de los materiales como explicaría William O. Hendricks (1976: 65), que, por ejemplo, distingue entre sintaxis textual, hipersintaxis, Texgrammatik, translingüística, etc. Igualmente, Axel Olrik se refiere a los modos de descripción de los personajes que distingue la crítica, en particular entre el contar", recurso de la narrativa, y el "interpretar", que convendría al teatro y al audiovisual. En todos los casos "el principio general de cada atributo de una persona u objeto se debe expresar por medio de acciones; de otra forma no es nada" (1909: 137), que remite a la teoría aristotélica y clasicista y que retoman Greimas (2002) y otros semiólogos.

2. SEMIÓTICA DEL CINE Y LA TELEVISIÓN: REFLEXIONES SOBRE EL DISCURSO AUDIOVISUAL EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Los formalistas rusos atendieron al análisis del discurso, y algunos se preocuparon muy tempranamente por el fenómeno fílmico, como Victor Sklovski (1965: 76-97), Roman Jakobson (1965: 98-108), Iuri Tynianov (1973: 118) y Boris Eikhenbaum (1973: 30), que se adelanta a Popper y afirma: "Preferimos establecer principios concretos y atenernos a ellos en la medida en que puedan ser aplicados a una materia determinada". En el tratamiento de este asunto, junto a la lingüística, destacan otras disciplinas como la filosofía, la sociología y la psicología cognitiva, con las aportaciones de Richard Hudson (1982), Willian Labov (1984), Teun van Dijk (1985), etc. Paul Ricoeur (1975) al estudiar en la Retórica los diversos recursos y procedimientos, argumenta que solo en el discurso adquieren su auténtico valor; por su parte, Hanna Arendt (1999) argumenta que este modo de elocución es nuestro principal instrumento de comunicación. Como un instrumento y un medio de comunicación ha sido considerado por Mijaíl Bajtín en su concepción del dialogismo y del discurso (Bajtín, 1989). En un sentido análogo se manifiestan John Gumperz y Dell Hymes (1964) desde el campo de la sociología, la etnografía y la teoría de la comunicación, de especial importancia para nuestro trabajo (Gumperz y Hymes, 1964), y los citados Richard Hudson (1982) y Willian Labov (1984), desde la sociolingüística y la teoría de la comunicación. Helena Calsamiglia y Amparo Tusón (1999: 19 y ss.) exponen las diversas disciplinas desde las que ha sido abordado el estudio del discurso, entre ellas la *Etnografía de la comunicación*, y T. A. van Dijk (1999: 25), señala, entre otros enfoques, los de la etnografía, la semiótica, la gramática discursiva y los estudios de la comunicación. Jürgen Habermas, cuya obra "muy probablemente constituya el esfuerzo más original y coherente de elaborar una filosofía a la altura del espíritu postmetafísico que caracteriza nuestro tiempo" (Velasco, 2013: 20-21), elabora, junto Karl-Otto Apel una ética del discurso, siguiendo la tradición kantiana.

Del discurso televisivo pueden subrayarse, entre otros, los trabajos de Giovanni Bechelloni (1990), Gustavo Bueno (2000), Umberto Eco (1972 y 1977), Walter (1990), Román Gubern (1997), Gerald Imbert (2003), Armand Mattelart (1997), *Christian* Metz (1972 y 1973), Manuel Palacio (1992, 2001), Santos Zunzunegui (1989), y los volúmenes colectivos *Literatura y Cine* (Parra Ramos, ed. 2003); *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)* (Ansón *et al.*, eds., 2010) y *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, ed., 2002). Algunas de estas investigaciones nos servirán de referentes teóricos en nuestro trabajo.

Muchos de estos autores ponen en relación el discurso fílmico y el televisivo. Así, Marcello Walter Bueno, en *Necrológica por la civilización de las imágenes*, observa que Eisenstein anuncia ya la llegada de la televisión, y después de referirse a la obra de André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* un título del que no considera una casualidad que fuese glosado por Martin Heidegger, afirma: "Se ha dicho que el realismo ontológico de Bazin anticipa el *cinéma-verite:* esto quiere decir, una vez más, que este anticipa el reportaje televisivo y el *docu-drama*" (Walter, 1990: 165).

Christian Metz *(*1973), después de analizar las diferencias entre estos dos lenguajes, subraya las múltiples analogías, ya que ambos comparten "una imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil y combinada con tres tipos de elementos sonoros (música, palabras, ruidos) y menciones escritas" (Zunzunegui, 1989: 197). Sin entrar en todo el aparato crítico de este reconocido semiólogo, podemos concluir con Román Gubern (1997: 142) que "para Metz, el cine y la televisión constituyen dos versiones, tecnológica y socialmente distintas, de un mismo lenguaje". Atendiendo a esta distinción, argumenta el profesor Gubern que la televisión:

> organiza su representación de tales acontecimientos de un modo intencional, y eventualmente manipulador, mediante la conmutación a diferentes emplazamientos de cámara y en diferentes momentos (lo que permite las inclusiones o exclusiones selectivas de episodios), mediante los cambios de objetivos y de encuadres y mediante el comentario de acompañamiento, que interpreta los hechos mostrados y orienta su lectura (Gubern, 1997: 143).

Con Christian Metz debaten sobre estas cuestiones Umberto Eco, Barthes, Garroni, Pasolini en la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro*, cuyo primer festival se organiza en el 1965. Un año antes publica Christian Metz, *El cine: ¿lengua o lenguaje?*, que no solo inaugura el discurso sobre el audiovisual, sino que incluso puede considerarse el inicio de la semiótica del cine. En *Los elementos semiológicos del film* se lamenta del marco estrecho en el que se había encuadrado el lenguaje fílmico y propone un universo más amplio que abarque toda la teoría de la comunicación e información:

> Implícitamente siempre nos hemos referido a la gramática normativa de lenguas particulares (las lenguas madres de los teóricos del cine), mientras que el fenómeno lingüístico y gramatical es infinitamente más vasto y se refiere a las grandes figuras fundamentales de la transmisión de toda información. Solo la lingüística general y la

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 405-424
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39531*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

> semiología general (disciplinas no normativas, simplemente analíticas) pueden proporcionar al estudio del lenguaje cinematográfico "modelos" metodológicos apropiados (Metz, 1969: 134-135).

En este artículo es acusada la influencia de Roland Barthes, que abordará en trabajos posteriores como *El significante imaginario.* Las ideas de Metz sobre el relato fílmico son aplicables al televisivo, y la revista *Cahiers du cinéma,* en la que él colabora y que fundaron André Bazin, Joseph-Marie Lo Duca y Jacques Doniol-Valcroce en el año 1951, hasta el número 48 fue subtitulada *Revue de cinéma et du télé-cinéma*. François Jost, entre las imágenes que distingue Christian Metz, menciona "las imágenes en secuencia (cine, dibujo animado, tira cómica, televisión, fotonovela, fresco)" (Jost, 2015: 35).

En los años setenta y ochenta la sociedad española estaba sobrellevando una transición de la dictadura a la democracia. La evolución de la televisión pública en aquellos años es un terreno fértil en preguntas e investigaciones que abarcan cuestiones relativas a la programación, la censura, la industria y el impacto de la televisión en la sociedad. Se han llevado a cabo importantes estudios sobre la historia de la televisión en España, como los de Manuel Palacio, *Una historia de la televisión en España. Arqueología y vanguardia* (Palacio, 1992), *Historia de la televisión en España (*Palacio, 2019) e *Histoire sociale de la télévision en Espagne* (Palacio, 2019), *Historia de la televisión en España* de Josep Maria Baget Herms (Baget Herms, 1993), *La televisión en España (1956-2006)*: *Política, consumo y cultura televisiva* de José Carlos Rueda Laffond y María del Mar Chicharro Merayo, *La ficción en la pequeña pantalla* (2010), de Patricia Diego, *La cultura de las series* de Concepción Cascajosa (2016). En *Historia de la televisión en España*, Manuel Palacio (2019) ya revisaba los espacios dramáticos en televisión, especialmente los de los años sesenta del pasado siglo, entre los que ocuparon un lugar preferente *Estudio 1* y *Primera fila.* Según la encuesta realizada por Televisión Española en 1964, *Primera fila* mereció una gran recepción, junto a los programas culturales *Tengo un libro en las manos* y *La familia por dentro.* Dos años más tarde, en la *Encuesta Nacional de Radio y Televisión* que organiza el Instituto de Opinión Pública, ocupa uno de los primeros puestos el famoso *Estudio 1.* Al igual que sucede en otros países de nuestro entorno, revistas especializadas en cine como *Film Ideal, Primer Plano* y *Fotogramas*, conceden espacios a los dramáticos televisivos. Sin embargo, en los años setenta, los espacios citados como *Estudio 1* y *Novela* entran en clara decadencia, aunque en 1974 empieza a lograr un gran predicamento la serie televisiva *El pícaro,* producida por Fernando Moreno y dirigida por Fernando Fernán Gómez donde se adaptan distintas obras literarias con la intención de crear esta ficción serial, y más tarde *Juncal* que bebería de la tradición literaria para crear una serie sobre la actualidad.

3. *EL PÍCARO* Y EL DIÁLOGO INTERTEXTUAL

La serie le fue encargada a Fernán Gómez por televisión, después del éxito obtenido con *Juan soldado* (Fernán Gómez, 1973) un año antes. Fernando Fernán Gómez era un

autor polifacético que provenía del teatro, la radio, la televisión, el cine, adaptaba sus discursos a cada medio y conocía tanto sus características como las limitaciones. Este sería el ejemplo de las adaptaciones de *El viaje a ninguna parte* y *El mar y el tiempo* que él mismo creó, adaptó e interpretó tanto en radio, como en cine y TV (Gutiérrez, 2021). La serie, como indica la misma sinopsis que aparece en la página web de RTVE, narra

> […] las peripecias de Lucas Trapaza, un pícaro que sabe recurrir a todo tipo de ocurrencias para sobrevivir trabajando lo menos posible y al que acompaña en sus peripecias el joven Alonso de Baeza. Los guiones se inspiran en los textos de grandes autores del Siglo de Oro de la Literatura española, como son Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Salas Barbadillo y el autor de Estebanillo González, además del francés Alain-René Lesage[1].

Los guiones fueron escritos por Fernán Gómez, Emma Cohen y Pedro Beltrán. Fernán Gómez continuó su incursión en el género picaresco en sus *Historias de la picaresca* (1989), donde investigó y escribió sobre este género y sus manifestaciones literarias desde las sátiras menipeas y las comedias de Aristófanes (Mastromarco, 2004) hasta la época más reciente. Explora las creaciones cómicas griegas y romanas y las de la Edad Media, desmontando el mito de esta época, como hace Mijaíl Bajtín (1995), que venía siendo considerada esencialmente autoritaria, serrada y clerical. Sigue con la revisión de la picaresca española y europea del siglo XVI al XVIII, la dramaturgia satírica inglesa, las obras de los grandes genios Cervantes, Shakespeare, Moliere, Chaucer, hasta los autores y textos de su propia época, que, al igual que los anteriores, representó de forma magistral

Inicialmente, la serie estructuraba su trama en seis episodios de una hora de duración, pero luego pasó a tener 13 episodios de media hora cada uno. Aunque más tarde, cuando fue repuesta, se emitió en seis capítulos de una hora (Cardona, 2010: 273) y, finalmente, RTVE, la ha incorporado a su plataforma de visionado online en el formato de capítulos de alrededor de los treinta minutos.

Cada episodio de *El pícaro* lleva un título correspondiente: 1. “Lucas desea un traje y un amo y encuentra las dos cosas”; 2. “En el que se narran los dolores y pesadumbres que le vinieron a Lucas durante las fiestas y alegrías de un carnaval”; 3. “En el que Lucas Trapaza conoce a un mozo barbero que esquila a un pobre y a un rico”; 4. “En el que se relata la llegada de los dos pícaros al patio de Monipodio y la acogida que tuvieron”; 5. “De cómo Lucas Trapaza conoció a Isabel la Toledana y a su amiga Manuela”; 6. “En el que Lucas persigue una fortuna y también le persiguen a él”; 7. “De los sucesos que presenció Lucas una agitada noche en casa de un doctor”; 8. “Influencia de la Luna en las partidas de naipes”; 9. “Lucas encuentra a dos viejas amigas que hacen una trapisonda y huyen de Pedraza”; 10. “De cómo todos los caminos no van a Roma pero sí los allana el dinero”; 11. “De cómo la vanidad es mala compañía para andar por caminos y posadas”; 12. “Engaño que Lucas hizo a un mercader y el engaño que resultó de este engaño”; 13. “En el que todo llega a su final si es que algo tiene final en la vida”.

[1] Véase: *https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/* [09/04/2024].

Fernán Gómez atiende especialmente al vector espacial que es el que determina las funciones de todos los demás elementos del relato fílmico y dramático, conocedor de "que el hecho teatral no puede definirse sólo por el actor o por el texto, sino fundamentalmente por el ámbito escénico", como sostienen Breyer (1968: 12) y otros investigadores:

> Si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. […] La tarea del semiólogo (y la del "dramaturgo") en el dominio del teatro consiste en encontrar, en el interior del texto, los elementos espacializados o espacializables que van a poder asegurar la mediación texto-representación (Ubersfeld, 1989: 108 y 118).

Conocedor de todos estos aspectos, como buen dramaturgo y teórico teatral, Fernán Gómez sitúa el primer capítulo en Italia, el tercero en Baviera, una gran parte del cuarto y el quinto en Sevilla, el séptimo en Madrid, partes del noveno en Pedraza, el décimo en Cáceres y las acciones principales del duodécimo y del décimo tercero en Madrid. Se trata, por lo tanto, de ubicar la acción en diversos escenarios, como suele suceder en los relatos picarescos, y, por lo tanto, el personaje está constantemente caminando.

Los pícaros, al igual que los cómicos de la legua —una modalidad pícara de la *commedia dell'arte* italiana— llevan una vida itinerante, un viaje que además de otorgar el carácter mítico que Josep Campbell (1991) le atribuye al viaje, resuena en distintas de sus obras, siendo la más personal *El viaje a ninguna parte* (Fernán Gómez, 1986), donde narra de manera ficcionalizada los recuerdos de una familia de comediantes. José Deleito (1988: 257) analiza la vida de este nomadismo teatral, la bohemia farandulera de estos *astrosos farsantes*, que ya había historiado Agustín de Rojas Villandrando en *El viaje entretenido* (1603). Fernán Gómez nos relata en *El viaje a ninguna parte* ese nomadismo teatral y la valoración negativa de los cómicos ambulantes:

> Siempre se ha dicho de los cómicos que robábamos la lana de los colchones, que tirábamos por la ventana y salíamos por la puerta como si fuéramos al café, para marcharnos sin pagar, que robábamos huevos, gallinas…No me extraña. Pero eso debían de hacerlo los que recorrieran distancias más largas. Nosotros no podíamos, porque andábamos siempre dentro de muy pocas leguas. Igual que conoce ahora la gente a los que salen en la televisión, igual nos conocían a nosotros en aquellos pueblos (Fernán Gómez, 2002: 238).

Este carácter nómada se encarna en *El pícaro* de Fernán Gómez en la serie televisiva y en algunos de estos lugares establece un diálogo intertextual con otras grandes obras, como sucede en el episodio cuarto "En el que se relata la llegada de los dos pícaros al patio de Monipodio", una referencia explícita a *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes. Esta novela, considerada no picaresca en sentido estricto sino de asunto picaresco, está incluida por Cervantes en las *Novelas ejemplares* (1613); sin embargo, debía de haber una versión anterior, ya que es mencionada en el *Quijote* de 1605:

> El cura se lo agradeció y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mesmo autor; y, así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad (Cervantes, 2004: 485).

Se establece igualmente una relación de intertextualidad en relación con el personaje de Lucas Trapaza, que aparece en la novela picaresca *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), de Castillo Solórzano. El autor subraya el fondo ético de estas *Aventuras*, en su dedicatoria a don Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés, señalando que su intención es reformar vicios, como hicieron con sus fábulas los antiguos (Castillo Solórzano, 1986).

En el discurso extradiégetico inicial de *El pícaro* Fernán Gómez, antes de comenzar el primer episodio, se refiere a los elementos básicos que los investigadores Fernando Lázaro (1972) y Fernando Cabo (1992) atribuyen al género picaresco, como el viaje, el servicio a los amos, la condición social, la vestimenta… y se atiene rigurosamente a la quinta acepción de pícaro del *DLE*: "Personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España en el siglo XVI".

En esta especie de prólogo, el autor en un primer plano y en un registro discursivo profesoral se extiende sobre la picaresca no solo como género literario sino como forma de vida de una clase social en la historia de España. Confiesa que su plan es solamente exponer unos hechos y no valorarlos, siguiendo el principio bíblico del no juzguéis y no seréis juzgados. Compara, sin embargo, el mapa del Imperio con el mapa de la picaresca, y no se atreve a afirmar si la picaresca fue la causa de la decadencia o la decadencia la causa de la picaresca. Siguiendo una estructura literaria preceptiva, el presentador va detallando los elementos característicos del género, tales como el servicio a los amos, la movilidad geográfica y social, y el vestuario. Este proceso se desarrolla dentro de la narrativa misma, mientras el presentador va cambiando de traje, hasta que el profesor vestido impecablemente va transformándose en un auténtico pícaro. Sigue en este sentido la sentencia de Tristán en *El perro del hortelano* de Lope de Vega: "Toda es vana arquitectura / porque dijo un sabio un día / que a los sastres se debía / la mitad de la hermosura" (Vega, 1998:6). Se trata de seguir el decoro en el discurso dramático, como recomienda Gil Vicente en la *Tragicomedia de Don Duardos:* "*Debes* hablar como vistes, o *vestir* como *respondes"* (Vicente,1843: 207; la cursiva es nuestra).

Con la indumentaria ya de pícaro empieza la acción dramática declarando su origen y lugar de nacimiento: "Nací en Galicia" (*El pícaro*, cap. 1)[2]. Este discurso autobiográfico, según los estudiosos de la picaresca, es la característica fundamental del género. Así lo manifiesta Francisco Rico (1976: 36) cuando habla del punto de vista de la novela picaresca —"La novela se presentaba, así, sometida a un punto de vista: el del Lázaro adulto que protagonizó el caso"—; Fernando Cabo Aseguinolaza (2001:23) al insertar la novela picaresca dentro de "los modelos de la historia literaria"; Pablo Jauralde

[2] Todas las citas de esta serie están transcritas de la grabación; para facilitar su identificación, a lo largo del artículo se indica solo título abreviado y capítulo entre paréntesis.

Pou (2003), al comparar las formas discursivas de *El Lazarillo* y *El Buscón*, y lo confirma el protagonista del *Guzmán:* "Esto también es diferente de lo que aquí he de tratar y pide un entero libro. De mi vida trato en este; no sé si podré…" (Alemán, 1979: 151).

Patrice Pavis define este discurso monologado como aquel en el que el personaje se dirige a sí mismo y se distingue del discurso dialogado:

> por la ausencia de intercambio verbal y por la mayor longitud de un parlamento que puede ser desgajado del contexto conflictual y dialógico. El contexto sigue siendo el mismo del principio al fin, y los cambios de dirección semántica (propios del diálogo) quedan limitados a un mínimo, a fin de garantizar la unidad del sujeto de la enunciación (Pavis, 1998: 297).

No suscribimos la tesis de Szondi (1985: 87) en la que argumenta que el monólogo puede ser expresión del agotamiento de las relaciones intersubjetivas. El discurso monologal posee una gran potencialidad de información y constituye uno de los principales recursos para la caracterización de los personajes o "figuras", como los denomina Kurt Spang:

> Monólogo y soliloquio tienen una posibilidades informativas y expresivas indudables, porque son una de las pocas formas dramáticas de transmitir al público los estados anímicos de las figuras. Tanto las tribulaciones y conflictos como las reflexiones secretas de una figura o sus alegrías se exteriorizan eficazmente con esta modalidad de lenguaje dramático. En el fondo sustituye las posibilidades de que dispone el narrador omnisciente para la evocación de los sentimientos y preocupaciones de las figuras (Spang, 1991: 285).

Esta modalidad enunciativa se combina con el discurso dialogado, como el que establece con los pícaros de la cocina y con otros personajes. Este tipo de diálogo es distinto del novelístico:

> El narrador no desaparece nunca del discurso narrativo: antes o después del diálogo de los personajes, cuando no en forma de apostillas […] La articulación de los turnos en el diálogo dramático es más rigurosa y está más formalizada que en el discurso narrativo por exigencia del tiempo presente en que discurren siempre y por la falta de una tercera persona que los organice desde afuera (Bobes, 1987: 137).

En el tiempo presente se desarrollan, en efecto, los diálogos con *El Gran Duque*, con el *Caballero en la venta de Manuela*, con *Doña Andrea, la vieja remendona*, con *Doctor Sagredo* y *Doña Mergelina*, su esposa, con *Andrés el Mesonero*, *Leonor la Prostituta*, El *Hermano Lego*, *Polonia la centenaria*, etc. En estos diálogos muestran los personajes las historia que constituye la acción dramática, mientras que en los monólogos se presenta esa historia de forma recitada o contada. Una venta como la de Manuela nos describe Vélez Guevara en el tranco V de *El diablo cojuelo* (1641), a la que llegan unos cómicos bohemios expresándose con un discurso que imita el de la representación.

En el último episodio, "En el que todo llega a su final si es que algo tiene final en la vida", en medio de la tormenta, el pícaro es acogido por el hermano. Le pregunta a Lucas qué le ha sucedido y este le contesta que le ha sucedido de todo. Empieza a relatarle sus últimas aventuras, para luego visionarlas en directo en escenarios madrileños como Cuchilleros, la Plazuela de la Encarnación, y termina con la conclusión de que "deja la picaresca porque el oficio se ha generalizado y tanta gente lo practica, que ya no se puede vivir de él" (*El pícaro*, cap. 11).

El autor de esta serie no abandonó la picaresca: la había cultivado ya en la película *Los gallos de la madrugada* (1971), dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, en la que el papel de afilador es el de un pícaro viajero. Lo desarrolla luego en *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña* y en su adaptaciones teatral y fílmica de *El Lazarillo de Tormes*, protagonizada por Rafael Álvarez "El Brujo".

En el contexto de las condiciones sociales y económicas, Fernán Gómez, sin embargo, se niega a igualar la época del desarrollo de la picaresca con la corrupción de hoy, y a identificar al Lazarillo y a otros pícaros con los financieros y políticos actuales: "Sería una injusticia, porque nuestros simpáticos pícaros de los siglos XVI y XVII nunca llegaron a tanto" (Fernán Gómez, 2000: 148).

4. *JUNCAL* Y LO LITERARIO Y DRAMÁTICO SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

Juncal, creada y dirigida por Jaime de Armiñán, siguió el modelo de un capítulo de sus *Cuentos imposibles* (1984). El personaje ya aparece en el guion elaborado para *La becerrada* (1963) de José María Forqué, en la que Fernán Gómez interpretaba al diestro. Al Juncal *real*, un torero de Málaga, lo conoció Jaime de Armiñan bastantes años después de elaborar el guion para Forqué y dirigir la serie televisiva. Sus ayudantes de dirección fueron Eduardo y Álvaro de Armiñán y la fotografía corrió a cargo de Teo Escamilla. La música que acompaña los títulos de crédito —"Juncal es el primero / Juncal, el caballero / ante el cual todos los hombres / nos quitamos el sombrero…"— es una canción de Vainica Doble, dúo musical integrado por Carmen Santonja y Gloria van Aerssen, que ya habían compuesto varias canciones y una sintonía para la serie televisiva *Fábulas*, de Jaime de Armiñán. *Juncal* fue rodada en 1988 y emitida por TVE1 en 1989.

La serie se articula en siete episodios: 1. "Teresa se entera de que el viejo matador se entiende con una de las chicas de su negocio, y lo pone en la calle tras 20 años de convivencia"; 2. "Juncal trata de subsistir en Sevilla y se ve obligado a dormir en la calle. 'Búfalo', tal vez el único amigo que le queda, lo acoge en su casa"; 3. "Juncal se entera de que su hijo va a torear en la Maestranza de Sevilla y está decidido a ir a verlo"; 4. "Juncal se ha instalado en un hotel de lujo en Córdoba tratando de aparentar una posición de la que carece"; 5. "El hijo de Juncal mata un toro en casa de su amigo y protector don Eduardo. A la fiesta posterior acuden varios amigos"; 6. "Julia pide a Juncal que insista en su intento de apartar a Manolo de los ruedos y que le acompañe en sus corridas"; 7.

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 405-424
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39531*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

"El joven Manolo va a tomar la alternativa en la Real Maestranza de Sevilla. Juncal escoge los toros que ha de lidiar su hijo".

Jaime de Armiñán, al igual que Fernán Gómez en *El pícaro* ensambla estos episodios en secuencias. En las secuencias de novela picaresca, que tampoco siguen la linealidad del teatro, encontramos a criados que abandonan pronto la tutela de sus amos, como Guzmán en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán o Pablos en el *Buscón* de Francisco de Quevedo, pero el Brujo, considerado heredero de Fernán Gómez y hermano menor de Paco Rabal, será un compañero fiel de su maestro Juncal, en el papel de Búfalo. Siguiendo la estela del Lazarillo que, de pasar a solicitar alimento al ciego, llegará a proporcionárselo él mismo al escudero, en el segundo episodio de *Juncal* proporciona comida y albergue al protagonista. Con los referentes de Tzvetan Todorov en *Poética de la prosa* (1971) y la *Semántica estructural* de Greimas (2002), fundada en definitiva en la sintaxis de Lucien Tesnière (1959), y siguiendo las proposiciones fundamentales Vladimir Propp en la *Morfología del cuento* (1998) el personaje de Búfalo no solo se convierte en ayudante de Juncal, sino que comparte con él la función de sujeto. Si Juncal dice que Búfalo es su mejor amigo, este se lo lleva a su casa cuando se lo encuentra dormido en un portal. Le proporciona comida y albergue, a pesar de que su suegra diga que "el huésped y la pesca a los tres días apesta" (*Juncal*, cap.2)[3]. Junto al diálogo de los contertulios taurinos del Café Español, destaca el discurso enfático y solemne de Juncal pregonando las bondades del Café y rectificando sus opiniones anteriores. También tiene un tono rimbombante la locución del cura, encarnado por Fernán Gómez, cuando compara al joven torero Manolo Álvarez, con su padre José Álvarez, es decir, Juncal. Nos enteraremos de que Búfalo se llama Vicente, atendiendo a las consideraciones sobre el nombre propio del profesor Ángel López García (López García, 1985). Se desvela ya aquí el origen de la trama principal, en la que en otro tiempo el famoso torero, abandonó a su hijo cuando era pequeño, y ahora quiere convertirlo en una *figura*.

En el nivel discursivo se repite la muletilla o frase hecha *tomo nota*, un comodín que en este caso no es un ejemplo de discurso inconexo, sino un ejemplo de sentencia lúdica. La muletilla sirve de conexión con el tercer episodio, que empieza con el cartel que están pegando de la corrida de su hijo Manolo. Recibe ahora la extraña carta firmada por un sujeto llamado Enano y va al burladero del tres donde encuentra un cartón de tabaco y dinero. En la plaza desierta, su discurso es un soliloquio. Ahora Búfalo es el auténtico protector de Juncal: lo acompaña a solicitar una ayuda y ofrece como garantía un reloj y un Cossío, metonimia que no entiende la prestamista y cree que la enciclopedia es un cortijo. Les niega el préstamo, y Búfalo le pone la navaja al cuello, y consiguen el dinero. El limpiabotas lleva a Juncal al jardín de su casa y se encarga de animar la fiesta con cante y baile, que interpretan el Brujo y, en sus papeles correspondientes, Cristina Hoyos y Lola Flores. Búfalo lo acompaña al tren que ha de llevarlo a Córdoba y le advierte que ha de hacer trasbordo en Lora del Río. Allí se encuentra con el clérigo (Fernán Gómez) en traje

[3] Todas las citas de esta serie están transcritas de la grabación; para facilitar su identificación, a lo largo del artículo se indica solo título abreviado y capítulo entre paréntesis.

talar, que en el segundo capítulo había vestido un elegante traje de seglar con corbata. Al principio el cura no lo reconoce, pero rápidamente en esta feliz anagnórisis lo llama Pepito, y el maestro torero se emociona. El discurso adquiere un tono de sinceridad en los hablantes, que obvia toda convencionalidad y apela a la realidad presente o recordada. El cura y el torero suben a un taxi al llegar a la estación de Córdoba, y Juncal solicita al conductor que pare frente a la casa de Manolete. Su discurso es una magnífica simbiosis del lenguaje audiovisual y del lenguaje teatral, en el que Francisco Rabal había demostrado claramente sus dotes de maestro.

En la estación, Juncal consigue que un soldado le suba las dos maletas, haciéndose pasar por coronel. Aunque Francisco Rabal ha realizado papeles serios, se ha asociado en muchas de sus representaciones con la figura del marginado, el sablista y el canalla. Esta es la función de Hyppolite en *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel y más claramente en *Truhanes* (1983) de Miguel Hermoso, que en 1993 se emitió como serie televisiva por Telecinco. Tampoco interviene por primera vez en representaciones de ambientes taurinos con *Juncal.* Ya había actuado en estos escenarios en *Currito de la Cruz* (1949) de Luis Lucia, con un guion inspirado en la novela y película de Alejandro Pérez Lugín (1921), que había sugerido la película del mismo título dirigida en 1965 por Rafael Gil. De las adaptaciones de esta novela, la de Luis Lucia es la que presenta más similitudes con *Juncal*, ya que en ella el viejo matador Manolo Carmona apadrina al joven torero, como lo intenta José Álvarez con su hijo Manolo.

Ver torear a su hijo en la Plaza de Ventas de Madrid es el objetivo que persigue Juncal en el cuarto episodio. Instalado en un hotel de lujo, conoce a una "mujer de bandera" (*Juncal*, cap.4), como le comunica a Búfalo por teléfono. Es nieta del ama de llaves de Rilke y, aunque es antitaurina termina manteniendo una buena relación con torero. Se encuentra de nuevo con el padre Pancracio y le confiesa que ha viajado a Córdoba a rezar a la Virgen de Belén. El clérigo le pide que no lo tome por idiota, porque sabe que ha ido a recuperar a su familia. Juncal lo intenta y se encuentra en el Museo Taurino con su exmujer, que no desea retomar la relación. La mujer, que no ha pisado nunca el ruedo, al igual que Juncal en el episodio tercero, se dirige al centro del coso y relata las faenas que hacía allí el torero cuando lo conoció. Este le comunica que irá a Madrid a ver torear a Manolo. Viaja en el tren con Búfalo y cuando llegan a Madrid se oyen los *caracoles* "cómo reluce / como reluce / la gran calle de Alcalá / cómo reluce, cómo reluce / cuando suben y bajan / los andaluces…" (*Juncal*, cap. 3), que han interpretado, entre otros, don Antonio Chacón y Manuel Pavón, y en los que se hace referencia a los toreros Curro Cúchares y Juan León. En la Plaza de las Ventas, Búfalo y Juncal aplauden las faenas de Manolo. Estos códigos sonoros de la música, tanto en el recorrido por la calle, como en la plaza alcanzan relaciones significativas según Francesco Casetti y Federico di Chio (1991: 104), cuando "interactúan con los componentes visuales, cuando interactúan con la imagen", como sucede en este episodio.

En la Plaza de la dehesa del Castillo se desarrolla el quinto capítulo, con los diálogos entre Juncal y su hijo que por primera vez lo llama padre y la petición que este le hace en

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 405-424
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39531*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

nombre de Julia. En medio de esta acción principal se desarrolla la última escena con la belga, su despedida en la estación y el breve encuentro de Juncal con el clérigo. El capítulo termina festivamente en el jardín de Búfalo.

Si en este caso se produce una verdadera intercomunicación entre los hablantes, en alguna ocasión el discurso se convierte en un diálogo de sordos, como cuando la belga le lee algún texto literario a Juncal y este se queda dormido. Otras veces habla sin dejar de intervenir a nadie.

La apropiación de la lengua es lo que lleva a cabo Juncal al comienzo del sexto episodio, frente a la Maestranza, cuando dirige un discurso que aparte de su valor personificador, funciona como una metonimia de los espectadores de los tendidos en los días de lidia. A ellos les comunica también su escala de valores (Bermejo y Núñez, 2008). El monólogo es interrumpido por unos turistas japoneses. Envía flores a su antigua amante Teresa, se presenta y le confiesa que es la mujer que más ha querido en su vida. Búfalo le limpia las botas al torero Durruti, que le da una pitillera para Juncal de parte de los desfavorecidos del barrio de Triana. Se la entrega cuando lo encuentra en el jardín de su casa hablando con Charo. Juncal asiste a una comida familiar en casa de su exmujer. Se produce un encuentro con ella en las grandes bodegas, con un diálogo serio y grave. Antes, ha visto las fotos del salón, donde falta una. En una terraza de Bayona se encuentra con una chica que juzga francesa y es la mujer de un torero. Juncal y Búfalo ayudan a vestirse a los mozos de la cuadrilla. Manolo realiza unas maravillosas faenas con el capote y el primer par de banderillas. Con el segundo par recibe al toro que lo coge. En el hospital mantiene un diálogo entrañable con su hijo, que lo llama papá mientras Manolo duerme. Este lenguaje natural contrasta con el discurso del galanteo trasnochado que emplea con su antigua amante, con la amiga belga, con la que juzga francesa y con su propia mujer. Búfalo, por su parte, solo se exalta con gritos en la plaza y mantiene en toda la serie un registro moderado, que irá cambiando con la ayuda de la proxémica en todas sus actuaciones posteriores.

Manolo ya recuperado de la corrida, se prepara en el séptimo episodio y último para tomar la alternativa. Julia va a visitar a Juncal, que está preparando la maleta para irse. Le pregunta dónde va a marcharse y el veterano torero le dice: "a cualquier parte" (*Juncal*, cap. 7). Los discursos adquieren un acento de premonición. Van a la dehesa a elegir los toros, y más tarde Juncal le dirige un discurso a un astado. Búfalo, que está oyéndolo, le dice: "Maestro ¿sabe que está hablando solo?" (*Juncal*, cap. 7). Juncal sabe que no está hablando a nadie y a todo el mundo. Se da paso a la fiesta que celebran en el gran café de *Los Gabrieles*, donde cantan y bailan los protagonistas, mientras Manolo "está en capilla" (*Juncal*, cap. 7). Juncal asiste vestido de blanco a la corrida. Manolo le brinda el toro a su padre y le dice que ojalá se parezca a él. Las faenas al primer toro son ardorosamente aplaudidas. Le dan la alternativa. El segundo toro es atravesado, le quita el capote al torero, y Manolo se niega a realizar la suerte de estoque. Los comentaristas lo consideran una vergüenza. Se lanza Juncal y le da unos pases impecables, pero en uno de ellos, resulta cogido de máxima gravedad. En el lecho de muerte Búfalo le susurra unas palabras que

recuerdan las de Sancho a su amo don Quijote: "No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía" (Cervantes, 2004: 1102).

A Jaime de Armiñán, antes de acabar *Juncal*, le solicitaron que alargara la historia. Sin embargo, el final que le da Jaime de Armiñan a *Juncal*, impide alargar la historia o prologarla con una nueva tanda de episodios, ya que tiene claramente el carácter de cierre. Armiñan, un hombre de cine, de teatro y con incursiones en la narrativa, cuenta también con una intensa y extensa trayectoria en televisión, que la inicia en 1958 con *Érase una vez* y llegó a escribir unos 650 guiones televisivos.

Tanto en el discurso cinematográfico como en el televisivo, debido sin duda al proceso de condensación de la historia, es fundamental como propugnaba Victor Sklovski (1965: 92) "la ley de economía de las fuerzas creadoras", que Otto Jespersen (1922: 262) llama "la ley del mínimo esfuerzo" y que André Martinet (1964: 132) sustituye por el concepto de *ley de economía lingüística*: "La evolución lingüística en general puede concebirse como regida por la antinomia permanente que existe entre las necesidades comunicativas y expresivas del hombre y su tendencia a reducir al mínimo su actividad mental y física". Esta economía expresiva no ha de olvidar al espectador, ya que este debe saber "cómo opinan y por qué actúan como actúan en la obra" (Forero, 2002: 82) los personajes. Las interpretaciones de los personajes nos comunican las situaciones individuales y sociales de su existencia: las del pícaro, por ejemplo, en contraste con las de los nobles y de los que no viven una vida nómada como él, y las de Juncal frente a la situación de apoderados, empresarios y de su propia exmujer, es decir, las condiciones sociales y las ideologías prácticas que, según Althusser, son las que determinan

> […] las formaciones complejas de montajes, nociones, representaciones de imágenes, por un lado, y de contajes de comportamientos, actitudes, gestos, golpes, por otro, que funcionan en su conjunto, como normas prácticas que gobiernan la actitud y toma de posición concreta de los hombres ante los objetos reales ante los objetos reales de su existencia social e individual y de su historia (cit. en Robin, 1973: 101-102).

Estas representaciones de imágenes son distintas en los discursos televisivo y fílmicos que en los teatrales: "Al final sigue vigente para el teatro el 'así es si así os parece"', en tanto que el del cine y la televisión nos dice que 'es así lo que aparece': la lógica de la simulación y el simulacro frente a la lógica realista y naturalista" (Vázquez Medel, 2002: 190).

La articulación mediante secuencias muy breves se produce especialmente en los episodios V y VII, y el transito rápido, casi sin elipsis, amplía el horizonte de expectativas de los receptores. Tal secuenciación no es frecuente en los guionistas españoles que proceden del mundo del teatro y de cine, como Armiñán. En *Juncal* se privilegian los planos medios y primeros planos, aunque en alguna ocasión se recurre al primerísimo primer plano, sobre todo en los monólogos del protagonista y los planos generales en las

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 405-424
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39531*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

secuencias de los espectáculos taurinos. La condición de guionista de televisión, según algunos investigadores, influyó en algunas de sus películas como *Mi querida señorita* y *El amor del capitán Brando*, en la que Fernando Fernán Gómez realiza una de sus magistrales interpretaciones:

> El cine de Armiñán, muy modesto en sus planteamientos estrictamente cinematográficos, se apoya fundamentalmente en aquello que le hizo triunfar en televisión: personajes vulgares, situaciones cotidianas, diálogos bien construidos, un cierto pesimismo crítico, nunca estridente, y una excelente observación de tipos y giros coloquiales. Es decir, que predomina lo literario y dramático sobre la estricta puesta en escena. Por eso, sus películas valen lo que los guiones (Pérez Gómez y Martínez Montalbán, 1979: 27-28).

Personajes vulgares son los que encarnan en la mayoría de sus filmes Charles Chaplin, Buster Keaton y un gran perdedor en la pantalla como es Humphrey Bogart por las situaciones cotidianas que representa y, sin embargo, alcanzan igual grandeza trágica que los héroes de epopeyas. Por otra parte, no es ningún demérito que sus películas valgan lo que sus guiones. No son infrecuentes los casos en los que un guionista impone su estilo a películas de directores diferentes y es precisamente el registro peculiar del discurso del guion el que marca la singularidad de esos filmes. En tales afirmaciones subyace una valoración no justa del guion, que afortunadamente va superándose.

5. CONCLUSIONES

En este trabajo nos hemos centrado en el despliegue de significación de dos series de televisión, *El pícaro* y *Juncal*, que se basaron en el género picaresco, desde su configuración multimodal e interdiscursiva hasta su realización en formato televisivo de serie. Los géneros de ficción televisivos llevan ya más de una década viviendo una época dorada y las mutaciones que están sufriendo desde su llegada a las plataformas son innumerables. Así, el Consejo de Ministros del 27 de enero de 2023 aprobó el "Proyecto de Ley del Cine y de la Cultura Audiovisual", que especificaba "la intención de ampliar el campo de acción normativa al audiovisual en su conjunto", en el que se integra el medio televisivo con las series de ficción. En este contexto de la cultura audiovisual se inserta, en síntesis, nuestro trabajo sobre el discurso de las series televisivas, donde nos hemos centrado en los aspectos lingüísticos, así como en el área translingüística como zona apropiada del discurso de las series televisivas analizadas. Sin embargo, hasta llegar a este momento de auge y de amplia recepción, las series de televisión han tenido que recorrer una larga etapa, considerándolas como *géneros menores*. Esto sucedió también con el sainete y otras formas de teatro breve, que han venido estudiándose en dependencia de obras más largas hasta que han conseguido su verdadero estatuto de género teatral e independiente. El auge de los monólogos en nuestros días es buena prueba de ello. Precisamente lo que nos interesaba de estas dos creaciones era de qué manera el discurso literario y teatral se había enraizado a la creación televisiva y observar el deliberado acto

tanto de los guionistas de *El pícaro* como de *Juncal*, aunque esta última no perteneciese explícitamente a este género, de revisar la picaresca española y europea del siglo XVI al XVIII. El carácter nómada, el retrato autobiográfico, los criados que abandonan la tutela de sus amos son convenciones que se repiten y que sirven a la creatividad y engarce de estas obras. Además, el anclaje narrativo con las cualidades interpretativas de los actores Francisco Rabal, Rafael Álvarez el Brujo y Fernando Fernán Gómez, se combinan sabiamente con los procedimientos del *contar* y del *interpretar*, un rasgo que las engarza a la narrativa audiovisual.

El pícaro y *Juncal* fueron dos series que realizaron un despliegue de significación a partir de su configuración multimodal e interdiscursiva, desde el sustrato literario y teatral de lo picaresco a su realización en formato televisivo de serie. Frente al texto escrito, las series televisivas y los docudramas implican en primera instancia "tomar el sentido de un enunciado y reproducirlo en otros enunciados, en una forma significante distinta respecto a la del primero" (Bettetini, 1984: 82). Se trata de un recurso de intermediación o transmediación utilizado magistralmente en *El pícaro* y *Juncal*. Al analizar de qué manera el discurso literario y teatral se enraíza a la creación televisiva de aquellos años comprobamos cómo Fernán Gómez demuestra su versatilidad y conocimiento de distintos formatos narrativos al adaptar la novela picaresca al formato de serie televisiva *El pícaro*. En este caso aprovecha la narración de la serie televisiva para establecer un diálogo intertextual con una amplia gama de obras literarias del Siglo de Oro español y la literatura europea. Fernán Gómez atiende especialmente al vector espacial. Este enfoque enriquece la trama y profundiza la experiencia del espectador al relacionar la serie con obras literarias clásicas. El discurso autobiográfico del protagonista, típico del género picaresco, se presenta como un elemento clave para la caracterización y la trama. La combinación de discursos monologados y dialogados en la serie contribuyen a la profundización de la caracterización de los personajes y al desarrollo de la narración. Estos diferentes tipos de discursos se utilizan estratégicamente para transmitir información y expresar los estados emocionales de los personajes. A través de la serie, Fernán Gómez reflexiona sobre el significado y la relevancia de la picaresca en la sociedad contemporánea, estableciendo paralelismos y diferencias con la realidad social y política actual. Esta reflexión ofrece una mirada crítica pero respetuosa hacia el género picaresco y sus personajes y no tan respetuosa hacia los tiempos contemporáneos.

En resumen, *El pícaro* es mucho más que una adaptación televisiva de la novela picaresca; es una exploración profunda y multifacética de este género literario a través del formato televisivo, enriquecida por la intertextualidad, la caracterización cuidadosa de los personajes y la reflexión sobre su relevancia en la sociedad contemporánea. En lo que respecta a *Juncal*, Armiñán, con una trayectoria en cine, teatro y televisión, fusiona elementos del teatro y la literatura en su narrativa televisiva, privilegiando los diálogos bien construidos y las situaciones cotidianas sobre la estricta puesta en escena. La serie se caracteriza por presentar personajes vulgares y situaciones cotidianas, lo que refleja, al igual que ocurría en *El pícaro*, un cierto pesimismo crítico con la actualidad política y

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 405-424
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39531*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

social. Esto resalta la excelente observación de tipos y giros coloquiales por parte del guionista. Aunque Armiñán se basa en su condición de guionista de televisión, su estilo cinematográfico se caracteriza por privilegiar los planos medios y primeros planos, así como los planos generales en secuencias de espectáculos taurinos. En resumen, *Juncal* representa una fusión de elementos literarios y dramáticos en la televisión, destacando la importancia del guion y los diálogos para transmitir la trama y los personajes de manera efectiva. Como vemos, en las series *El pícaro* y *Juncal* se emplearon las propiedades del discurso televisivo tanto como producto industrial como objeto de discurso cultural para integrar el discurso teatral y literario. A través de estas, se realizó una exploración profunda y multifacética del género picaresco en la televisión española enriquecida por la intertextualidad, la caracterización cuidadosa de los personajes y la reflexión velada sobre la sociedad contemporánea. Estas series fusionaron elementos literarios y dramáticos, contribuyendo así a la evolución del discurso audiovisual durante un momento crucial de la historia española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS

ARMIÑÁN, J., dir (1984). *Juncal* [Serie]. RTVE.

ALEMÁN, M. (1979). *Guzmán de Alfarache*, B. Brancaforte (ed.). Madrid: Cátedra.

ANSÓN, A. *et al.*, eds. (2010). *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.).

ARENDT, H. (1999). *La condición humana*. Barcelona: Círculo de Lectores.

BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.

____ (1995). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

BECHELLONI, G. (1990). "¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?". En *Videoculturas de fin de siglo*, AA.VV., 55-63. Madrid: Cátedra.

BAGET HERMS, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Feed-Back.

BERMEJO. J. Y NÚÑEZ, M. (2008). "Valores y actitudes de los espectadores de series de ficción televisiva". *Congreso internacional fundacional AE-IC I+C Investigar la Comunicación.* Disponible en línea: *https://ae-ic.org/santiago2008/Congreso08/Actas/contents/esp/comunicaciones_det242ff.html?id_seccio=3&id_apartat=5&id_callfor=177* [02/04/2024].

BETTETINI, G. (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica. (La lógica temporal de los test audiovisuales).* México: Fondo de Cultura Económica.

BOBES, M.ª C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.

BREYER, G. A. (1968). *Teatro: El ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

BUENO, G. (2000). *Televisión: Apariencia y verdad*. Barcelona: Gedisa.

BUÑUEL, L., dir. (1967). *Belle de jour* [Filme]. Robert et Raymond Hakim / Paris Film Productions / Five Film.

CABO, F. (1992). *El concepto de género y la novela picaresca*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

____ (2001). "La novela picaresca y los modelos de la historia literaria". *Edad de Oro* 20, 23-38.

CAMPBELL, J. (1991). *The Power of Myth, with Bill Moyers*. New York: Random House.

CALDWELL, J. (1993). "Televisuality as a Semiotic Machine: Emerging Paradigms in Low Theory". *Cinema Journal* 32.4, 24-48.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. Y TUSÓN VALLS, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso.* Barcelona: Ariel.

CASCAJOSA, C. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.

CASETTI, F. Y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film.* Barcelona / Buenos Aires / México: Ediciones Paidós.

CASTILLO SOLÓRZANO A. (1986). *Aventuras del Bachiller Trapaza*, J. Joset (ed.). Madrid: Cátedra.

CERVANTES, M. DE (2004). *Don Quijote de la Mancha. Edición del IV Centenario*. F. Rico (ed.). Madrid: RAE / Asociación de Academias de la Lengua Española.

DELEITO, J. (1988). *También se divierte el pueblo.* Madrid: Alianza Editorial.

DIEGO, P. (2010). *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España.* Pamplona: EUNSA. Ediciones Universidad de Navarra

ECO, U. (1972). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

____ (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

EIKHENBAUM, B. (1973). "La teoría del método formal". En *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, J. Tynianov, B. Eikhenmaum y V. Shklovski (eds.), 27-83. Madrid: Alberto Corazón Editor.

FERNÁN GÓMEZ, F., dir. (1974-1975). *El pícaro* [Serie]. RTVE.

FERNÁN GÓMEZ, F. (1989). *Historias de la picaresca*. Barcelona: Planeta.

____ (2000). *Puro teatro y algo más*. Barcelona: Alba Editorial.

____ (2002). *El viaje a ninguna parte.* Madrid: Cátedra.

FORERO, M. T. (2002). *Escribir televisión. Manual para guionistas.* Barcelona: Paidós.

FORQUÉ, J. M., dir. (1963). *La becerrada* [Película]. Naga Films.

GIL, R., dir. (1965). *Currito de la cruz* [Película]. Cifesa.

GREIMAS, A. J. (2002). *Sémantique structurale: Recherche de méthode (Formes sémiotiques).* Paris: Presses Universitaires de France.

GUBERN, R. (1997). *Medios icónicos de masas*. Madrid: Historia 16.

GUMPERZ, J. & HYMES, D. (1964). *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*. New York: Basil Blackwell.

GUTIÉRREZ, J. (2021). "*El viaje a ninguna parte* y el mar y el tiempo: De la novela al cine". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 898, 23-25.

HARRIS, Z. S. (1963). *Discourse Analysis Reprints*. La Haya: Mouton.

HENDRICKS, W. O. (1976). *Semiología del discurso literario*. Madrid: Cátedra.

JAKOBSON, R. (1965). "Du réalisme artistique". En *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes reunís, présents et traduits par Tzvetan Todorov*, R. Jakobson (pref.) et T. Todorov (ed.), 98-108. Paris: Editions du Seuil,

JESPERSEN, O. (1922). *Language, its Nature, Development and Origin.* London: George Allen / Unwin Ltd.

JOST, F. (2015). "La semiología de la comunicación audiovisual y sus modelos", N. Groult y J. Camacho Torres (trads.). *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 169, 27-43.

LABOV, W. (1984). *Modelos de sociolingüística*. Madrid: Cátedra.

LÓPEZ GARCÍA, A. (1985). "Lo propio del nombre propio". *LEA: Lingüística Española Actual* 7.1, 37-54.

LUCIA, L, dir. (1949). *Currito de la cruz* [Película]. Cifesa

MARTINET, A. (1964). *Économie des changements phonétiques. Traité de phonologie diachronique.* Berne: A. Francke.

MASTROMARCO, G. (1994). *Introduzione a Aristofane*. Roma / Bari: Editore Laterza.

MATTELART, A. (1987). *Pensar sobre los medios*. Madrid: Fundesco [col. Impactos].

METZ, C. (1969). "Los elementos semiológicos del film". *Comunicación* I, 113-169.

____ (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempos Contemporáneos.

____ (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

OLRIK, A. (1909). "Epische Gesetze der Volksdichtung". *Zeitschrift für Deutsches* 51, 129-141.

PALACIO, M. (1992). *Una historia de la televisión en España. Arqueología y vanguardia.* Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura.

____ (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

____ (2019). *Histoire sociale de la télévision en Espagne.* Lyon: GRIMH.

PARRA RAMOS, J., ed. (2003). *Literatura y Cine*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald.

PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

PÉREZ GÓMEZ, Á. Y MARTÍNEZ MONTALBÁN, J. L. (1979). *Cine español, 1951/1978: Diccionario de directores*. Bilbao: Mensajero.

PÉREZ LUGÍN, A. (1973). *Currito de la cruz*. Novela. México DF: Editorial Porrúa.

PÉREZ LUGÍN, A., dir. (1925) *Currito de la cruz* [Película]. Troya Film.

PROPP, V. (1998). *Morfología del cuento.* Madrid: Akal.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española*. Disponible en línea: *https://dle.rae.es/* [03/01/2024]

RICO, F. (1976). *La novela picaresca y el punto de vista.* Barcelona: Seix Barral.

RICOEUR, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris. Seuil.

ROBIN, R. (1973). *Histoire et linguistique.* Paris: Colin

ROJAS VILLANDRANDO, A. (1972). *El viaje entretenido*, J. P. Ressot (ed.) Madrid: Castalia.

ROMERA CASTILLO, J., ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

RUEDA LAFFOND, J. Y CHICHARRO MERAYO. M. (2006). *La televisión en España, 1956-2006: política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Fragua.

SKLOVSKI, V. (1965). "L'art comme procédé". En *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes reunís, présents et traduits par Tzvetan Todorov*, R. Jakobson (pref.) et T. Todorov (ed.), 76-97. Paris: Editions du Seuil.

SPANG, K. (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: Ediciones Universitarias de Navarra.

SZONDI, P. (1985). *Theorie des mondernen dramas (1880-1950)*. Frankfurt: Suhrkamp.

TESNIERE. L. (1959). *Élements de syntaxe structurale*. Paris: Klincksieck.

TYNIANOV, J. Y JAKOBSON, R. (1973). "De la evolución literaria". En *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, J. Tynianov, B. Eikhenmaum y V. Shklovski (eds.), 115-139. Madrid: Alberto Corazón Editor.

TODOROV, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.

UBERSFELD, A. (1989). *Semiología del teatro*. Madrid: Cátedra.

VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (2002). "Adaptaciones cinematográficas y televisivas de obras teatrales: una aproximación desde la pragmática de la comunicación". En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 179-191. Madrid: Visor Libros.

VAN DIJK, T. A. VAN (1985). "Introduction: Discourse análisis as a new discipline". En *Handbook in discourse análisis. Disciplines of discourse*, Vol. 1, 1-10. Nueva York: Academic Press.

____ (1999). "El análisis crítico del discurso". *Anthropos* 186, 23-36.

VEGA, L. (1998). *El perro del hortelano*, M. Armiño (ed.). Madrid: Cátedra.

VÉLEZ DE GUEVARA, L (2001). *El diablo cojuelo*, E. Rodríguez (ed.). Madrid: Cátedra

VELASCO, J. C. (2013). *Habermas. El uso público de la razón*. Madrid: Alianza.

VICENTE, G. (1843). *Obras de Gil Vicente*, vol. 2, J.V. Barreto Feio e J.G. Monteiro (ed.). Lisboa: Livraria Europea de Baudry.

WALTER. M (1990). "Necrológica por la civilización de las imágenes". En *Videoculturas de fin de siglo*, AA.VV., 157-171. Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2024
Fecha de aceptación: 16/04/2024