

REFORMULACIONES DRAMÁTICAS DE LÁZARO Y EL LAZARILLO: ANÁLISIS CONTRASTIVO

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria
joseantoniocalzon@gmail.com

Resumen: A través de las siguientes páginas se intenta llevar a cabo un estudio comparativo de dos de las principales adaptaciones teatrales dirigidas a contextos escolares que se han hecho del *Lazarillo* en las últimas décadas: la de Fernando Fernán-Gómez —publicada en 1994— y la de Miguel Murillo, de 2005. Si bien ambas comparten el hecho de pretender aproximar el relato clásico a los niños y jóvenes de hoy en día, sus enfoques y soluciones varían enormemente en función del planteamiento del adaptador. Así, cuestiones tan relevantes como el pretendido realismo, la estructura externa, la construcción epistolar, «el caso» o el núcleo argumental son resueltas de formas muy dispares, en función de los intereses e interpretaciones que de la obra anónima haga el dramaturgo.

Palabras clave: *Lazarillo*, teatro, adaptación, escolar, clásicos.

Las diversas fórmulas para la adaptación de nuestros clásicos, si bien facilitan de forma incuestionable la recepción de estos por destinatarios de dispares cualificaciones (Sotomayor Sáez 2005: 219), bailan con frecuencia sobre la endeble cuerda que intenta sostener la esencia del texto original, del cual en no pocas ocasiones se ofrece, por desgracia, una imagen más o menos distorsionada (Fernández Andino 2014: 2). En el caso del *Lazarillo*, las estrategias para su adaptación tienden a oscilar entre la adaptación fiel, la versión innovadora y creativa, o la interpretación resumida y comercial (Witdouch 2014: 63), buscando reducir el relato a la mera acción, mientras se eliminan pasajes y expresiones inconvenientes (Sotomayor Sáez 2005: 229). Así, se apuesta por dos posibles enfoques: el tratamiento aventurero / cómico del argumento o la incidencia en el supuesto propósito moral de la obra.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_011

La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 149-156

Los distintos esfuerzos por acercar el *Lazarillo* a niños y jóvenes¹ han tendido por lo general a dejar a un lado reformulaciones dramáticas del texto, a pesar del innegable valor didáctico del uso de las tablas para revitalizar obras clásicas. Sin embargo, cabe destacar, entre los intentos al respecto, dos propuestas de cierto calado, en los últimos años, con resultados y orientaciones muy diferentes: la adaptación de Fernando Fernán-Gómez (1994) y la de Miguel Murillo (2005).

Respecto a la versión de Fernán-Gómez, como indican los elementos paratextuales, se integra en «una colección joven para los jóvenes de hoy», y está apoyada por la «Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 7-8). La obra se formula a partir de un único acto, con escenario vacío, y con un solo personaje —Lázaro—, quien construye un monólogo en el que interpela *in absentia* a personajes reconocibles de la obra original. Echando mano de la conocida justificación de la obra del XVI —«las lenguas envenenadas van diciendo de mí cosas peores [...]. Y si, como han dicho Vuestras Mercedes, quieren que refiera el caso muy por extenso, mejor será empezar por el principio, y no por el final o por el medio» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 13-14)—, el conocido dramaturgo alude a los espectadores de forma inespecífica con el colectivo «Vuestras Mercedes». Desde el punto de vista argumental, apenas hay elisiones significativas —con la excepción del maestro de pintar panderos y del notable aligeramiento del episodio del escudero, donde desaparecen las «rebozadas mujeres» o la broma con la «casa lóbrega y oscura»—, si bien el protagonista engrosa el texto de referencia a partir del uso continuado de ejercicios de exoneración —«lo que yo hice no llegó ni a falta, mas lo que él hizo fue delito» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 34); «Mas yo no tomé parte en aquel delito, o serie de delitos, sino que me limité a verlos hacer» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 49)— que le lleva, en última instancia, a negar la mayor cuando llegamos al conocido episodio del supuesto amanecimiento: «Mentiras, Vuestra Merced, mentiras [...]. Bien sé que eso sí es delito [...]. ¡Sólo que yo no lo he cometido! Por eso repito: que bien les cobre el diablo sus mentiras a los calumniadores» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 51-52). Así, la obra se reconstruye apostando sobre todo por la capacidad interpretativa de quien ha de asumir voces propias e impostadas en el escenario, a través de un ejercicio de saltos diegéticos

1 A este respecto, tanto Fernández Andino (2014) como Witdouck (2014) han tratado el tema con cierta profusión.

entre el nivel del protagonista-relator y el de los supuestos diálogos re-creados mediante el fingimiento de voces².

Muy distinta es la versión de Miguel Murillo, quien ha insistido en diferentes ocasiones en el potencial que encierra el uso del teatro en contextos escolares (Murillo 1992). En este caso, la obra surge a petición del Ayuntamiento de Barcarrota para llevar a cabo la escenificación de los principales episodios. La lejanía aquí respecto a la obra original es mucho más notable que con Fernán-Gómez. Por un lado, desaparecen el autobiografismo, el «caso», la dualidad adulto-niño —permanece tan solo el infante— y toda referencia temporal. Por otro lado, la obra se estructura a partir de tres niveles o mundos, unidos por Lázaro: a) el metateatral de los cómicos-protagonistas —don Turcios, Bárbula y un preso, quien se declara descendiente del mismísimo pícaro—, que representan la obra sobre Lázaro, e introducen las escenas, a modo de apartes / voces en *off*; b) los números musicales —«bisagra» entre los otros dos, con alusiones a los temas centrales de la obra—, y c) las escenas seleccionadas —episodios folklóricos que solo «rescatan» a cuatro de los amos del protagonista— de la vida de Lázaro.

Así, la versión surge, en palabras de su adaptador, del propósito de facilitar la comprensión de ciertas escenas clave de la obra original, mientras se advierte al lector de los peligros de charlatanes y pícaros contemporáneos (Murillo, *Lazarillo*, pág. 9). La estructura, totalmente alejada del relato de referencia —introito + cinco elementos cómico-dramáticos (números musicales) de transición + siete escenas de la novela (intercaladas) + despedida—, alterna constantemente entre el nivel metateatral de los actores encargados de la obra en torno a la vida de Lázaro y la representación de episodios concretos de la narración: 1) «el hombre moreno y el toro de piedra»; 2) «el jarro de vino y las uvas»; 3) «el nabo y la longaniza» y «el poste de piedra»; 4) «el clérigo de Maqueda, la ratonera y la culebra» y «la llave y el garrotazo»; 5) «el escudero, Lázaro pidiendo y el entierro» y «los acreedores del escudero y huida de éste»; 6) «el buldero» y «el falso milagro», y 7) «Lázaro en Toledo. Boda y rumores». Los intermedios musicales —los cuales tienen también valor narrativo, destacando rasgos o elementos clave de los episodios representados— sirven de contrapunto a la representación de una historia ya conocida, pero donde se incluyen personajes nuevos —Simón

2 La obra fue llevada al teatro por Rafael Álvarez, «el Brujo», quien también protagonizaría la versión cinematográfica del propio Fernán-Gómez, en el año 2001.

Reja, quien es usado *in absentia* por Lázaro para mostrarnos su rol como pregonero (Murillo, *Lazarillo*, pág. 81)—, y en la que, a diferencia de la estrategia de Fernán-Gómez, el protagonista explicita sin tapujos la infidelidad de su mujer y su propia connivencia: «que nadie venga a decirme si entra o sale, come o yace en casa del arcipreste, que lo sé y lo consiento» (Murillo, *Lazarillo*, pág. 83). De este modo, junto con las novedades estructurales que Murillo incorpora al texto original —fundamentalmente el andamiaje metateatral y los tres niveles diegéticos—, nos encontramos en la adaptación con una muy considerable supresión de elementos —dejando a un lado la selección de pasajes llevada a cabo por el dramaturgo— de la obra renacentista, a saber: la metaenunciación inicial del prólogo, el autobiografismo, la estructura epistolar, el destinatario —«Vuestra Merced»— o personajes como el arcipreste —a quien tan solo se alude—, el fraile mercedario, el alguacil, el maestro de pintar panderos o el capellán.

Si analizamos de forma comparativa ambas adaptaciones, lo primero que salta a la vista es que el esfuerzo por mantener el artificio realista³ que envuelve a la obrita del XVI es notablemente mayor en el caso de Fernán-Gómez, quien busca conservar el núcleo argumental y adaptar la estructura enunciativa al contexto de la dramatización, proporcionando verosimilitud a una relación comunicativa con destinatario ausente, que justifica sin embargo la relación de hechos: «Y si, como han dicho Vuestras Mercedes, quieren que refiera el caso muy por extenso, mejor será empezarlo por el principio» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 14). Por contra, Murillo ofrece un planteamiento más deformador, no solo por el truncamiento del argumento original (selección de escenas de corte folklórico), sino por la estructura (alternancia de números musicales / dramáticos y escenas), las autorreferencias por parte de los actores a la propia obra y el nivel diegético correspondiente a la compañía teatral / metarrepresentación, y que resquebraja (explicita) el artificio de la puesta en escena.

En segundo lugar, en lo tocante a la estructura externa, y dejando de nuevo a un lado el debate sobre si la compartimentación —con un prólogo y siete tratados— de las ediciones de 1554 fue o no responsabilidad del autor primigenio (Rico 1988: 138 y 148), los dramaturgos optan por soluciones libérrimas, adaptadas al contexto teatral. Fernán-Gómez crea un único acto desarrollado de forma lineal, como consecuencia del plan-

3 Dejamos a un lado, por obvias limitaciones de espacio, el debate acerca del posible uso anacrónico del adjetivo «realista» en el siglo XVI. Véase, al respecto, Rico (1987: 31*, 46* y 79*), por ejemplo.

teamiento enunciativo de la obra —solicitud de intercesión, mediante soliloquio, por parte de Lázaro a «Vuestras Mercedes», debido al supuesto amancebamiento de su mujer—, mientras que Murillo, como se ha señalado, formula una estructura aún más libre, donde se rompe la linealidad del texto de referencia: introito + números musicales de transición + escenas seleccionadas de la novela (intercaladas) + despedida.

En lo que atañe a la construcción epistolar que pretende dar justificación al relato de Lázaro, en la obra renacentista, a través de un destinatario concreto —«Vuestra Merced»—, de nuevo es Fernán-Gómez quien muestra una mayor fidelidad al espíritu del original. Así, el autor convierte la carta en un soliloquio —oral— autoexculpatorio ante un colectivo e inespecífico «Vuestras Mercedes» —quienes, en calidad de intercesores, igualmente parecen interesados por el «caso»—, al objeto de que el protagonista se vea exonerado de culpas: «Y si, como han dicho Vuestras Mercedes, quieren que refiera el caso muy por extenso, mejor será empezar por el principio [...] Intercedan por mí Vuestras Mercedes [...] Conocen el caso en todos sus pormenores» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 14 y 53). Frente a ello, con Murillo desaparece la concepción de la historia en cuanto monólogo —escriturario u oral—, anulando así el rol de Lázaro como relator. La narración / representación de la historia —truncada— es consecuencia tan solo del interés económico de los actores: «generoso acto es / dar aplauso al entremés / pero aplauso con real / es mayor generosidad» (Murillo, *Lazarillo*, pág. 85).

En relación con lo anterior, y en lo referente al papel de Lázaro como narrador de su propia vida —a petición de «Vuestra Merced»—, a partir de una apropiación enunciativa que da verosimilitud al relato —dejando a un lado tanto su más que probable analfabetismo como el debate acerca de la posible naturaleza oral de su primigenia autobiografía (Navarro Durán 2006: 180)—, de nuevo nos encontramos con dos soluciones con diferente grado de distancia frente al original. Una vez más, Fernán-Gómez se ciñe en mayor medida al planteamiento de la novela, manteniendo el papel de Lázaro como relator oral de su vida, conservando así la duplicidad protagonista-narrador: «Se ha dirigido a varias personas que, supuestamente, le están escuchando, y a las que dirige su relato» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 13). Por el contrario, en Murillo la figura del narrador queda diluida tanto entre los actores —en los fragmentos metateatrales don Turcios, Bárbula o el «alienado» preso / descendiente de Lázaro repasan rasgos o anécdotas de los personajes del texto original— como entre los propios personajes, en las escenas, quie-

nes resumen en ocasiones partes narrativas que no reproducen a modo de diálogos en estilo directo⁴.

Por último, nos encontramos con el escabroso asunto de «el caso», con un valor estructural crucial para la crítica, en las últimas décadas. Tanto su presencia en el prólogo —con una ambivalencia que emana de las dudas entre un posible retrato (irónico o no) del ascenso social del protagonista y la hipotética alusión a la barraganería de su mujer, presente en el último tratado— como en las páginas finales de la obra —que de nuevo permiten una lectura ingenua (honestidad de la mujer de Lázaro) o malintencionada (consentimiento de la infidelidad) de la referencia, siendo ambas perfectamente legítimas (Alatorre 2002: 445)— dejan abierta la puerta a la imaginación del lector⁵. De cualquier manera, como el propio Fernán-Gómez (1992) había reconocido, su lectura de la labor de críticos como Francisco Rico explica su visión de «el caso», en la medida en que este determina el relato, al principio y al final, mientras se elimina toda ambigüedad al comienzo de la historia: «las lenguas envenenadas van diciendo de mí cosas peores [...] como han dicho Vuestras Mercedes, quieren que refiera el caso muy por extenso, mejor será empezar por el principio» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 13-14); «hasta el día de hoy nadie nos oyó una palabra más sobre el caso» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 53). Sin embargo, con Murillo «el caso» desaparece por completo, al eliminarse el contenido del prólogo y la alusión explícita del último de los tratados, si bien al final de la representación la discusión entre el protagonista y su mujer deja claras las sospechas de infidelidad de Lázaro, su consentimiento al respecto y el deseo de permanecer ajeno a los rumores de los demás (Murillo, *Lazarillo*, págs. 82-83).

A modo de conclusión, y tras lo ya apuntado, es obvio que la adaptación de Fernando Fernán-Gómez es la más fiel al original: a) respeta el contenido íntegro de la historia; b) Lázaro figura igualmente como relator; c) se mantiene el destinatario explícito —a través del colectivo «Vuestras Mercedes»—; y d) se justifica el relato a partir de «el caso» (expresión que figura dos veces y en conexión con la infidelidad), en consonancia con lecturas contemporáneas de la obra, como la de Francisco Rico. A pesar

4 Así hace, por ejemplo, la madre de Lázaro: «Pringaron y azotaron al moreno, que Zaide se llamaba [...] marché al mesón de la Solana» (Murillo, *Lazarillo*, pág. 19).

5 No olvidemos tampoco el debate acerca de si los dos casos son el mismo —los rumores sobre la mujer de Lázaro— (Navarro Durán 2006) o diferentes —en referencia al ascenso social por un lado y al escándalo por el otro— (García de la Concha 1981: 46).

de las modificaciones —supresión de los diálogos «reales» (convertidos en dramatizaciones de Lázaro), adiciones autoexculpatorias, aligeramiento del episodio del escudero, desarrollo a través de un solo acto... —, todo encamina a la sensación de que, en realidad, parece que nos encontramos ante una adaptación más destinada al público adulto, conocedor de la historia, y para lucimiento del actor (Rafael Álvarez, «el Brujo»). Por otra parte, la adaptación de Miguel Murillo es mucho más personal: a) desaparición del autobiografismo (varios narradores); b) no hay «caso» y, por tanto, c) desaparece la motivación original del relato (cambiada por la económica de los actores); d) supresión de la estructura epistolar; e) eliminación de la dualidad «Lázaro adulto-niño» (sustituida por el papel ambivalente del preso, descendiente del pícaro, pero con otras responsabilidades en la obra); f) existencia de tres niveles diegéticos (metateatral, musical y argumental); g) selección de escenas de corte folklórico y supresión de personajes (arcipreste, etc.); h) presencia de abundantes autorreferencias metateatrales; o i) inclusión de algún personaje nuevo (Simón Reja). Por ello, la obra está más destinada a contextos escolares, buscando un enfoque más festivo, desenfadado, deformador, burlesco y personal, dando primacía a la originalidad sobre la fidelidad, a diferencia de lo que sucedía con el texto de Fernán-Gómez.

OBRAS CITADAS

- ALATORRE, Antonio, «Contra los denigradores de Lázaro de Tormes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50.2, 2002, págs. 427-455.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, «Lazarillo sube al escenario», *ABC*, 18 de abril de 1992, pág. 69.
- adapt. Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Valladolid, Castilla Ediciones, 1994.
- FERNÁNDEZ ANDINO, Débora, *Adaptaciones literarias dirigidas al público infante-juvenil. El caso del «Lazarillo de Tormes»*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2014.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Nueva lectura del «Lazarillo»*, Madrid, Castalia, 1981.

- MURILLO, Miguel, «Teatro en la escuela», *Educación y biblioteca*, 32, 1992, pág. 58.
- adapt. Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, León, Everest, 2005.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Un nuevo ámbito para *La vida de Lazarillo de Tormes*», *Estudis Romànics*, 28, 2006, págs. 179-197.
- RICO, Francisco, «Introducción», en *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 13*-136*.
- *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria, «Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias», *Revista de Educación*, número extraordinario, 2005, págs. 217-238.
- WITDOUCK, Sally, *Las adaptaciones infantiles de «Lazarillo de Tormes»* [tesis de maestría], Gante, Universidad de Gante, 2014.