

El prólogo del *Lazarillo*. Andanzas y desventuras de un paratexto mal entendido: una aproximación

Tormesko itsumutila liburuaren hitzaurrea. Gaizki ulertutako paratestu baten ibilerak eta ezbeharrak: hurbilketa bat

The prologue of *Lazarillo*. Adventures and misfortunes of a misunderstood paratext: an approach

José Antonio Calzón García

Universidad de Cantabria

joseantonio.calzon@unican.es

<https://orcid.org/0000-0002-5653-6192>

Recibido / Noiz jaso den: 24/11/2021

Aceptado / Noiz onartu den: 22/06/2022

Resumen

El artículo, a partir del análisis transversal de diferentes versiones y adaptaciones del *Lazarillo*, reflexiona –fundamentalmente por sus implicaciones docentes y didácticas– acerca del tratamiento simplificado y adulterado que se ha hecho, por lo general, del prólogo de la obra, lo que ha supuesto una errónea interpretación de un texto cuyas coordenadas de lectura descansan fundamentalmente en estas líneas iniciales, sin las cuales la novela es vista tan solo como un folklórico relato de aventuras.

Palabras clave

Lazarillo; prólogo; adaptación; interpretación; enunciación.

Sumario: 1. EL LAZARILLO. LA RELEVANCIA Y ENIGMAS DEL PRÓLOGO. 2. EL LAZARILLO (Y SU PRÓLOGO) EN EL ÁMBITO ESCOLAR. ADAPTACIONES INFANTILES. 2.1. Consideraciones generales. 2.2. El *Lazarillo* a ojos del niño. 2.3. El «prólogo» del *Lazarillo* y su ausencia/modificación en el mundo infantil. Una aproximación. 3. EL LAZARILLO ANTE EL EXTRANJERO. EL PRÓLOGO EN LA ENSEÑANZA DE ELE: UNA MUESTRA. 4. EL LAZARILLO Y EL TEATRO. DOS EJEMPLOS. 4.1. El *Lazarillo* de Miguel Murillo. 4.2. La versión de Fernando Fernán-Gómez. 5. El *Lazarillo* y el cómic. 6. PRÓLOGOS Z: LÁZARO Y LA CULTURA POP. 6.1. El *remake* zombi. 6.2. Metaenunciación y niveles diegéticos en la picaresca Z. 7. CONCLUSIONES. 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Laburpena. Artikuluak, Tormesko itsumutila liburuaren zenbait bertsio eta egokitzapenen zeharkako analisia abiapuntutzat hartuz, hausnartu egiten du –batez ere irakaskuntzan eta didaktikan dituen inplikazioengatik– lan horren hitzaurreak oro har izan duen tratamenduari buruz. Izan ere, faltsutu eta sinplifikatu egin da, eta horrek testua oker interpretatzea ekarri du, testua irakurtzeko koordinatuak hasierako lerro horietan oinarritzen baitira batez ere, eta haiek gabe abenturen kontakizun folkloriko huts gisa ikusten da eleberria.

Gako hitzak: Itsumutila; hitzaurrea; egokitzapena; interpretazioa; enuntziatua.

Abstract. This article, by analysing different versions and adaptations of *Lazarillo de Tormes* from a transversal point of view, reflects –mainly due to its teaching and didactic implications– on the generally simplified and adulterated treatment of this novel's prologue. As a result of this, a wrong interpretation of *Lazarillo* is frequent, since the key to its proper reading basically relies on these initial lines, without which the novel is just seen as a folkloric adventures story.

Keywords: *Lazarillo*; prologue; adaptation; interpretation; enunciation.

1. El *Lazarillo*. La relevancia y enigmas del prólogo

Las primeras líneas de ese relato que ha llegado hasta nosotros convertido en el basamento del género picaresco han desatado, al decir de la actividad de editores, críticos y estudiosos, una dispar perplejidad que emana del hecho de hallarnos ante un texto particularmente enigmático y no poco ambiguo (Cabo Aseguinolaza, 1995, p. 456), donde el contraste entre las «cosas tan señaladas» que han de venir «a noticia de muchos» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 77) y la supuestamente íntima relación epistolar con «Vuestra Merced», a quien se da «entera noticia de mi persona» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 77)¹, no hace sino anunciar la ambigüedad de una obra que lo mismo parece el relato –irónico o no– de las desafiantes memorias de un engolado donnadie que un débito escriturario surgido de la publicidad de un incómodo y fúgazmente insinuado «caso».

¿Qué ofrece, en suma, el prólogo del *Lazarillo*? Ante todo, la aparente formulación del molde enunciativo que ahorma la historia, donde se juega con la ambigüedad y con el engarce entre lo público y lo privado (Martín Baños, 2007, p. 20), a través de un formato discursivo que la crítica por lo general ha asociado con una construcción epistolar del relato, al decir, por ejemplo, de Guillén (1957), Rico (1970) o Lázaro Carreter (1983), para quienes nos hallaríamos ante una suerte de «carta hablada» (Gómez-Moriana, 2007, p. 40) o «carta mensajera» (Rico, 2011, p. 147). Paralelamente, el prólogo recuerda también a las autobiografías confesionales o espirituales de la época, así como a los procesos inquisitoriales

¹ Para Gómez-Moriana (2007, p. 61), esta paradoja, ambigüedad o contradicción responde a la doble funcionalidad del prólogo: la interna (responder a los interrogantes del narratario) y la externa (ser leído de «muchos»).

(Gómez-Moriana, 2007, pp. 51 y 62; García Rubio, 2011, p. 228), sin olvidarnos, simple y llanamente, de los proemios regidos por las reglas del artificio retórico (Ruffinatto, 2000, pp. 144 y 277-280). De cualquiera de las maneras, a nuestro modo de ver, cuatro son los elementos fundamentales que hacen del prólogo de esta obra un enigma para editores y estudiosos: la naturaleza de «el caso», el marco referencial del supuesto intercambio epistolar, la identidad de «Vuestra Merced» y el propio estatus (para)textual de estas líneas iniciales.

Comenzando por «el caso» –«relate el caso muy por extenso» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 77)– y por su supuesto valor estructural dentro de la obra, justificando por sí solo la narración del protagonista, la crítica se encuentra dividida. Por un lado, están quienes ven una obvia referencia a la barraganería de la mujer del protagonista en el tratado VII, a partir del engarce con el mismo vocablo en las líneas finales de la obra –«hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 90)–, tal y como defienden, entre otros, Navarro Durán (2006c, p. 181), Lázaro Carreter (1983, p. 42), Rico (1988, pp. 16-23) o Guillén (1957). Y por otra parte, nos encontramos a quienes consideran que una palabra tan vacía semánticamente como «caso» no da solidez a la idea de establecer un vínculo entre dos partes de la obra a partir tan solo de la presencia de idéntico vocablo², conllevando esto como corolario que el «caso» del prólogo es lisa y llanamente la narración de la vida del protagonista –Sobejano (1975, pp. 30-31); García de la Concha (1981, p. 46); Carrasco (1987)–. De acuerdo con esta línea de pensamiento, la conexión ilegítima entre el segundo «caso» y el del prólogo (Alatorre, 2002, p. 436) escamotearía de la historia el verdadero propósito de esta –enunciado en las primeras líneas de la obra–, y que no es otro que la narración de la vida del protagonista (García Rubio, 2011, p. 229; Carrasco, 1987). Un punto de vista alternativo para este embrollo sería el ofrecido por Ruffinatto (2021b, p. 353), quien considera que todo es cuestión de prismas. Así, si consideramos el «caso» desde la perspectiva del destinatario –«quien habría pedido informes sobre el asunto toledano»–, el «caso» del prólogo coincide con el caso final; pero si observamos el caso desde el punto de vista del destinador –Lázaro–, sería deseable admitir la traslación del «caso del sector específico de un episodio concreto –el *ménage à trois*– al genérico de una existencia entera expresada en forma autobiográfica»³.

² García de la Concha (1981), en esta línea de pensamiento, considera que la barraganería de un clérigo era un asunto «irrelevante y tópico» (García Rubio, 2011, p. 230), al margen del sinsentido que supondría para el propio protagonista delatar un hecho cuya publicidad solo podía acarrearle problemas económicos y sociales (García Rubio, 2011, p. 236).

³ Otra postura igualmente aglutinadora, aunque desde otro punto de vista, sería la de Domínguez Matito (2021, p. 229), quien considera que el prólogo de la obra trasciende «la pura finalidad inmediata y alcahueteril del ‘caso’» y recoge «la fundamental enseñanza de que la vida es una especie de ‘camino de perfección’».

En segundo lugar, en lo referente al marco referencial que sustenta el aparente intercambio epistolar del prólogo, no pocos especialistas inciden en la inverosimilitud que supone poner en manos de un evidente analfabeto cualquier tipo de herramienta escrituraria, lo que lleva a intuir que, en el mejor de los casos, se habría servido de un amanuense para la transcripción de su relato oral (Navarro Durán, 2006c, p. 180). Por otro lado, el hecho incontestable de que el débito epistolar al que el protagonista alude a través del «Y pues vuestra merced escribe se le escriba» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 77) en modo alguno indique que «Vuestra Merced» haya escrito a Lázaro directamente⁴, o incluso que haya elaborado una carta (Gómez-Moriana, 2007, p. 41) –a pesar de la aceptación de esto por parte de críticos muy ilustres (Rico, 2011, p. 144)–, ha llevado a especialistas como Ruffinatto (2021b, pp. 348-349 y 362-363) a concluir que nos hallamos ante un trampantojo consistente en hacernos creer que a Lázaro –quien pretendería «denunciar oficialmente la escandalosa relación que el arcipreste de San Salvador mantiene con su mujer»– le corresponde responder –en calidad de «destinador abusivo»– a una carta elaborada por un eminente personaje, siendo en realidad el destinatario indirecto del requerimiento: «el destinador traslada intencionadamente la dimensión semántica del texto del dominio sincrónico al dominio diacrónico para enmascarar su denuncia adaptándola formalmente a los principios básicos de las cartas de confesión, como si Vuestra Merced se hubiera dirigido directamente a Lázaro».

En tercer lugar, tendríamos la no menos problemática cuestión de la identidad de «Vuestra Merced». En este sentido, y al margen de quienes consideran que el destinatario de la carta es, en realidad, el arcipreste (Vaquero Serrano, 2001), las enigmáticas alusiones a «Vuestra Merced», en el prólogo y en el resto de la obra, dejan abierta la puerta a considerar que pudiera ser un conocido⁵ –¿por qué no un superior?–⁶ del citado religioso –«el señor arcipreste de San Salvador, mi señor y servidor y amigo de vuestra merced» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 90)–,

⁴ Esta idea ya había sido sugerida por Guillén (1988, pp. 72-73) y García de la Concha (1981, p. 74).

⁵ Archer (1985), Ruffinatto (2021b, pp. 354-355) o García de la Concha (1981, pp. 27-32), entre otros, plantean que quizás se tratase de un amigo o un superior del clérigo –un inquisidor, un visitador, otro canónigo de la catedral de Toledo, el deán o incluso el arzobispo–, quien habría solicitado una relación del «caso», a fin de recabar información en torno a episodios denunciados del pueblo.

⁶ Esta es la opción defendida, entre otros, por Ruffinatto (2001, p. 174). Véase en cualquier caso, el excelente artículo del crítico italiano para un análisis de los datos que fehacientemente podemos afirmar acerca de «Vuestra Merced», igualmente incorporados a Ruffinatto (2021b, p. 348), donde también se lleva a cabo un resumen de las posibles identidades del narrador (Ruffinatto, 2021b, p. 354), pasando del anticlericalismo a la socarronería, sin dejar fuera ni siquiera a la mismísima monarquía.

barajando incluso que se trate de una mujer, quien tendría al arcipreste como consejero espiritual (Navarro Durán, 2016, pp. 11-18).

Y por último, llegamos a la relación enunciativa –o al estatus (para)textual– del prólogo respecto al resto de la obra⁷. La primera cuestión que sale a relucir es la tocante al aspecto original del relato. En este sentido, Martín Baños (2007, pp. 10-11) considera que «debía de tener el aspecto de una larga carta, escrita de un tirón» (Martín Baños, 2007, pp. 10-11), postura respaldada por Rico (2011, pp. 5-6)⁸, quien apunta que «las antiguas ediciones del *Lazarillo* rotulan como ‘Prólogo’ todas las consideraciones precedentes, y algunos estudiosos han creído entenderlas como enunciadas por el autor real, no por el ficticio». En el otro lado tenemos a quienes opinan, por contra, que el relato primigenio figuraba compartimentado en secciones, postura esta llevada al extremo por Navarro Durán (2003, pp. 13-16), para quien los supuestos dos niveles enunciativos que podríamos contemplar en el prólogo, fruto de la inesperada asunción del discurso autobiográfico –«suplico a vuestra merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera mas rico, si su poder y deseo se conformaran. Y pues vuestra merced escribe se le escriba y relate el caso muy por estenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 77)–, a mitad de proemio, tras el impersonal «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengán a noticia de muchos» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 77), permite sentenciar que hay dos voces –y, por tanto, dos paratextos– en estas páginas introductorias: una, correspondiente al, diríamos, trasunto del autor real o al prologuista, y otra, donde ya Lázaro se apropia del discurso de sus memorias, separadas ambas por una página, hoy perdida. En segundo lugar, tendríamos la disposición tipográfica y espacial de las primeras líneas del relato, tal y como podrían haber figurado en ediciones hoy perdidas de la obra⁹. Y, por último, nos enfrentaríamos a la evidencia documental de las diferentes ediciones que, desde 1554, conservamos del *Lazarillo*. En este sentido, Coll-Tellechea (2021, pp. 215-218), por ejemplo, lleva a cabo un minucioso análisis comparativo, de donde concluye, no solo que es evidente la natu-

⁷ Al margen de la disposición (para)textual del prólogo, a nadie se le escapa, como Ruffinatto (2021b, p. 345) ha apuntado, que este se encuentra perfectamente integrado en la estructura de la obra.

⁸ Para Rico (2011, p. 6), la referencia a «Vuestra Merced» a final del prólogo y a comienzos del tratado I (Hurtado de Mendoza, 1846, pp. 77-78), deja bien a las claras que no existía una ruptura como tal, a pesar de lo que evidencian las ediciones de 1554. Esta postura ha sido duramente criticada por Ruffinatto (2021a, pp. 22), quien la considera carente de base.

⁹ En este sentido, Rodríguez López-Abadía (2016a, p. 97) apunta la posibilidad de que las hipotéticas ediciones del *Lazarillo* de Amberes de 1553 habrían usado como rótulo la palabra «prólogo» para estas primeras líneas, identificando así paratextual y nominalmente la naturaleza del comienzo de la obra.

raleza inestable –desde el punto de vista tipográfico y pragmático– del prólogo¹⁰, sino que «lo que hoy consideramos como parte del texto de la novela fue leído e interpretado por generaciones de lectores, editores e impresores como *paratexto*. Es decir, como un texto complementario y *externo* a la narración, cuya función es aportar información sobre el libro» (Coll-Tellechea, 2021, pp. 215-216), guiándose, entre otras, por las siguientes observaciones: a) la edición de Amberes-Nucio de 1554 «separaba el *prólogo* del primer episodio mediante la intercalación de un extracto del privilegio de impresión, de tal manera que el *prólogo* aparecía como parte de los documentos administrativos preliminares y externos a la novela»; b) en la edición de Alcalá de 1554 se marca tipográficamente el fin del «prólogo» con un clarísimo «fin del prólogo»; c) en la edición de Medina del Campo de 1554 encontramos un espacio en blanco; d) en la de Burgos de 1554 el prólogo va inmediatamente seguido por el «Tractado primero»; e) en la segunda edición de Amberes (Simon, 1555) se diferencian el prólogo y los episodios a través del uso respectivo de la cursiva y la romana; f) el *Lazarillo Castigado* de 1573 de López de Velasco¹¹ convierte el «Prólogo» en el «Prólogo del autor a un amigo suyo», lo que acaba por resquebrajar toda ilusión de unidad enunciativa a lo largo de la obra –en la que se crea ya de forma explícita un universo de dos voces–, añadiéndose previamente un nuevo elemento paratextual totalmente ajeno al juego narrativo, esta vez de mano del editor, rotulado con el clásico «Al lector» –el cual crea un nivel diegético extra y que acaba por destrozar la ingeniería literaria del anonimato original–; g) en lo tocante a la edición de Sánchez-Berrillo de 1599 –el ejemplar de la Hispanic Society of America–, el prólogo del autor en cursiva va inserto entre la Suma de la Licencia y la «Nota al lector» del editor¹², mientras que

¹⁰ En efecto, estas vacilaciones tipográficas evidenciarían inseguridades editoriales ante un paratexto desconcertante, que llevaba, al marcar la distancia entre las dos partes, a separar «la voz que introducía la historia (la voz del prólogo) de la voz que narraba los episodios (la voz de Lázaro)» (Coll-Tellechea, 2021, p. 216).

¹¹ El *Lazarillo Castigado* se convirtió en la única variante del relato que circuló por España hasta el siglo XIX. En él se suprimían las partes del fraile mercedario y del buldero, se dividía el primer episodio en dos, se unían los tratados sexto y séptimo y se eliminaban diversos juicios del protagonista sobre la conducta amorosa de los demás (Coll-Tellechea, 2010, p. 32). Respecto a la posible relación de esta edición con la *princeps*, hoy probablemente perdida, véase Rodríguez López-Abadía (2016b: 23). En este sentido, también Ruffinatto (2005-2006 y 2021a, p. 17) ha insistido en la conexión del texto con un ejemplar anterior a 1554 –quizás esa posible edición perdida de Amberes de 1553 de la que habla Aribau (1846, p. XXI) en su «Discurso preliminar», y que él mismo podría haber usado (Rodríguez López-Abadía, 2016b, p. 23)–, opinión igualmente defendida por Caso González (1967, p. 46). De cualquiera de las maneras, los débitos del texto para con la edición de Amberes-Nucio (1554-1555) han sido acreditados, a juicio, entre otras, de Coll-Tellechea (2021, p. 212).

¹² Esta circunstancia, como señala Rodríguez López-Abadía (2016b, p. 23), rompe la estrategia de lectura de las primeras ediciones conservadas.

en el ejemplar guardado en la Universidad de Oviedo¹³, el «Prólogo del autor a su amigo» aparece en cursiva, sin encontrarse separado de la narración por medio de la «Nota al lector»¹⁴, o h) en la edición de Luis Sánchez (1603)¹⁵, el «Prólogo del autor a un amigo suyo» –tras la nota «Al lector»– figura en cursiva, marcando así distancia tipográfica respecto a los episodios, en redonda. De todo ello, Coll-Tellechea (2021, p. 126) concluye: «La separación tipográficamente establecida en Amberes-Nucio en 1554 por una parte, y la interpretación que de ella hizo Juan López de Velasco en 1573¹⁶, por otra, hicieron del *Lazarillo* una historia a dos voces durante siglos [...] en apariencia autobiográfico, el libro no era tal en realidad».

En conclusión, y al margen de los enigmas y las vacilaciones sucintamente enumeradas, tal y como apunta Deheninn (1980, p. 203), el prólogo del *Lazarillo* cimenta ya las coordenadas del artefacto comunicativo que urde el autor de la obra. De este modo, tanto si creemos que todo el relato gira en torno al «caso» como si presumimos literalidad en el deseo del narrador de dar entera noticia de su persona con el edificante objetivo de ver al protagonista, «con fuerza y maña remando», saliendo «a buen puerto» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 77), toda la narración del pícaro está subordinada a un prólogo (Cabo Aseguinolaza, 1995, p. 463) que funciona, en realidad, como una guía de lectura de la obra –«cada una de las aseveraciones que se van sucediendo en el inicio del texto se proyectan hacia la parte por venir, esto es, aquella todavía latente o potencial» (Cabo Aseguinolaza, 1995, p. 456)–, justificando su existencia mientras despliega ante nosotros las múltiples identidades de un yo enunciador que actúa a un tiempo de autor, narrador y protagonista. Ante todo ello, y puesto que, de forma incontestable, el prólogo –cuya ausencia, en palabras de Guillén (1957), impedía entender, al menos correctamente, el resto de la novela– supone al fin y al cabo el primer –y último, pues, para críticos como Rubio Árquez (2016, p. 90), se hace necesario volver a él tras terminar el tratado VII, para comprender toda la historia– contacto del lector con el texto, ¿es posible llevar a cabo una versión adaptada del librito

¹³ Para Caso (1967, p. 19), esta edición de Sánchez de 1599 habría servido como referencia, en general, para los *Lazarillos* editados desde comienzos del XVII hasta entrado el siglo XIX.

¹⁴ En lo tocante a la edición de Valdivielso de 1599 –consultada según ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia– tan solo contamos con el «Prólogo del autor a un amigo suyo» y con los tratados.

¹⁵ Véase el débito de las ediciones de Sánchez de 1599 y 1603 respecto al *Lazarillo Castigado* –cuestión esta ya apuntada, respecto a la primera, en Caso González (1967, p. 47)–, así como para con una posible fuente intermedia entre la edición *princeps* y la de Amberes de 1553, en Rodríguez López-Abadía (2016b, pp. 23 y 24).

¹⁶ No en vano, y como es lógico de deducir, las ediciones mencionadas posteriores a 1573 bebieron, de una u otra manera, de las estrategias paratextuales incorporadas al *Lazarillo Castigado*, débito este que Ruffinatto (2021a, p. 19) aún encuentra en el texto de Aribau de 1846.

suprimiendo, truncando o alterando significativamente su contenido sin que esto afecte a la comprensión profunda de la novela? A la respuesta de esta cuestión dedicaremos los próximos apartados.

2. El *Lazarillo* (y su prólogo) en el ámbito escolar. Adaptaciones infantiles

2.1. Consideraciones generales

Cuando Colomer (1991, p. 21) apuntaba que «nos hallamos ante una gran desorientación respecto a la función educativa de la literatura», no hacía sino poner sobre la mesa el problema de la especificidad de la literatura infantil y juvenil desde el prisma docente. En este sentido, y asumiendo como objetivo irrenunciable la calidad del texto que ofrecemos al niño/adolescente, podemos sentenciar, con González Gil (1979, pp. 281-282), que «la finalidad de la literatura puede ser semejante en el mundo infantil y en el mundo adulto: una finalidad lúdica y estética». De este modo, y dejando a un lado toda orientación axiológica del texto literario (González Gil, 1979, p. 294), el universo infantil dejaría de ser un «idílico y pacífico mundo» (Silva-Díaz, 2005, p. 7) en el cual «la concepción didáctica de la enseñanza de la literatura considera como eje central la actividad lectora y el proceso de recepción de la misma» (Bahamondes Quezada, 2017, p. 32). Y así, la *enseñanza de la literatura* se vería desplazada por la *educación literaria*, «entendida esta última [...] como la adquisición de una *competencia lectora específica*» (Colomer, 1991, p. 22). Por ello, producción y comprensión significativa de diversos textos literarios se integrarían para constituir la *competencia literaria*, la cual encaminaría en última instancia a la mejora de la *competencia comunicativa* (Rienda, 2014, pp. 758 y 762) e *intercultural* (Aventín Fontana, 2004, p. 94).

En lo tocante a las obras clásicas, enjuiciadas por los propios niños/adolescentes como «complejas, difíciles de leer, o simplemente [...] viejas», estas son manejadas por los propios docentes de acuerdo con las ideas tradicionales de la enseñanza de la literatura, sin que los alumnos puedan «establecer conexiones significativas para su vida» (Bahamondes Quezada, 2017, pp. 51-52), lo que sin duda abre el debate acerca del uso de versiones adaptadas. En este sentido, las adaptaciones se erigen como un magnífico ejemplo de transducción, donde la intertextualidad crea una red de vínculos entre la obra primigenia y el texto modificado, a partir de un contínuum de lecturas e interpretaciones que hace del texto literario una suerte de ser vivo (Martínez de Antón, 2015) que pasa irremediabilmente por diferentes contextos —el de la producción y el de las múltiples recepciones— y donde se ha de «facilitar su lectura a un público determinado» (Sotomayor Sáez, 2005,

p. 223) al que por lo general –salvo en el caso del mundo académico– se le entrega «en forma adaptada o reescrita» (Sotomayor Sáez, 2005, p. 234).

En el caso de las adaptaciones infantiles, intención educativa, propósito divulgativo y rentabilidad económica (Witdouck, 2014, p. 11) conviven para ofrecer un producto en consonancia con los intereses y la capacidad de comprensión de un niño, al objeto de «conjugar placer lector y reto intelectual», mostrando «un respeto máximo hacia el autor original, manteniendo fiel el espíritu de la obra y no presentando una realidad fragmentada y distorsionada de la misma» (Fernández Andino, 2014, p. 22). A partir de ahí, detractores y defensores de las adaptaciones pugnan para hacer valer su discurso, aduciendo los primeros que el título y la firma forman un engaño para el lector, que la obra no tolera la escisión/supresión de partes, que el lector no puede disfrutar del lenguaje de la época o de otra lengua (Witdouck, 2014, p. 12) o que los nuevos textos son empobrecedores, reducen la calidad del original y desvirtúan su mensaje (Fernández andino, 2014, p. 8), entre otros elementos. Frente a ello, los defensores de las adaptaciones esgrimen como armas que las nuevas versiones contribuyen a desarrollar el entusiasmo, ayudan a la alfabetización (Soriano, 1995, pp. 38-40) y permiten ofrecer «textos literarios más cercanos a los intereses y a la capacidad comprensiva de los alumnos» (Colomer, 1991, p. 23). De este modo, no hace sino alentarse el debate en torno a un tipo de texto caracterizado por lo general por la preferencia por el diálogo, las escasas descripciones, la limitada presencia del narrador (Witdouck, 2014, p. 12), la brevedad, la inclusión de ilustraciones o personajes presentes en el imaginario colectivo (Sotomayor Sáez, 2005, p. 225), el gusto por lo narrativo y la incorporación de elementos paratextuales, como, por ejemplo, actividades centradas más «en la comprensión literal del texto que en desarrollar una interpretación o crítica de este» (Gómez-Villalba, Molina Gálvez, Pozo Rodríguez y Rodríguez Megías, 1999, p. 42).

2.2. El *Lazarillo* a ojos del niño

Tal y como apunta Calero (2005), «en el caso concreto del *Lazarillo* se trata de una obra que gusta tanto a los especialistas en literatura como a las personas de escasa cultura [...] incluso los niños entienden y se lo pasan bien con su lectura». En efecto, sobre el *Lazarillo* parece sobrevolar una extraña dicotomía que mueve al lector hacia el academicismo libresco o hacia el folklorismo superficial, sin encontrar, por lo general, conciliación entre ambos derroteros.

Respecto a las adaptaciones de la obra¹⁷, el componente, digamos, «aventurero» de la trama (Witdouck, 2014, p. 13) ha pesado a la hora de llevar la novela hacia el

¹⁷ Para el repaso de algunas de las adaptaciones infantiles y juveniles que se han llevado a cabo, véanse Witdouck (2014, p. 6) o Bobadilla-Pérez (2021, p. 273).

sendero de la narración pura (Sotomayor Sáez, 2005, p. 229), al tiempo que la naturaleza políticamente incorrecta del discurso (Witdouck, 2014, p. 29) ha encaminado la obrita, en las versiones ofrecidas a los niños, por la vereda del texto dulcificado. Por todo ello, tres parecen las estrategias en las adaptaciones: respeto fiel al original, elaboración de una versión innovadora y creativa o interpretación resumida y comercial (Witdouck, 2014, p. 63). En cualquier caso, la lógica distancia respecto al momento de aparición de la novela parecería obligar al niño, en palabras de Bahamondes Quezada (2017, p. 107), a «un acercamiento previo a la obra, una contextualización que aporte información relevante sobre el momento en que se creó». De lo contrario, y de enfrentarnos a la obra tan solo desde nuestra monocorde visión actual, corremos el riesgo de reproducir juicios críticos tan acerbos e injustificados como los de Cejador y Frauca (1962, p. 8) —«libro tan llano, tan sin pretensiones, tan poco erudito, tan desprovisto de trama, enredo y desenlace y, a lo que parece, de tan poco momento en el fondo como descuidado en la forma»— o Gregorio Marañón (1984, p. 13): «lo pésimo de esta literatura estriba en el hecho de vestir las fechorías sociales —el robo, el engaño, la informalidad ante la palabra, el mismo crimen— de una gracia tan sutil que todo lo atenúa y que acaba por justificarlo todo».

2.3. El «prólogo» del *Lazarillo* y su ausencia/modificación en el mundo infantil. Una aproximación

En el caso concreto de la obra que nos ocupa, las páginas iniciales —categorizadas tradicionalmente bajo el marbete de «prólogo»— no son sino una muestra evidente de ese componente paratextual que es al tiempo tanto una «primera indicación del contrato de lectura» (Lluch Crespo, 1999, p. 27) como el mecanismo aproximador a la estrategia enunciativa —basada, no lo olvidemos, en la asunción por parte del narrador y protagonista de la responsabilidad escrituraria de la obra, ofrecida como un caso de aparente reciprocidad epistolar ante los requerimientos de un enigmático «vuestra merced», quien muestra, en palabras del narrador, su curiosidad ante un no menos misterioso «caso»— que define la novela. Si echamos un rápido vistazo a algunas de las adaptaciones que para el mundo escolar/infantil se han hecho de la obra, podemos constatar con facilidad, especialmente al volver la vista atrás en casi un siglo, cómo es este uno de los fragmentos que más recurrentemente aparecen alterados, truncados o, directamente, suprimidos.

Así, por ejemplo, en la adaptación de José Escofet de la segunda década del pasado siglo (Hurtado de Mendoza, 1914) se incorpora prólogo, pero el contenido original es transmutado en un texto aproximativo al género al que da inicio la obra sobre las andanzas de Lázaro: «la llamada novela picaresca es un género de novela genuinamente español, que apareció en el siglo XVI» (Hurtado de Mendoza, 1914, p. 6). Categorizada como «narración festiva» (Hurtado de Mendoza, 1914, p. 7),

la obra es presentada como «la historia de un muchacho infortunado, que pudo salvarse de grandes peligros merced a su astucia, a su perseverancia y a su temor de Dios. Es un libro que emociona, divierte y enseña al mismo tiempo» (Hurtado de Mendoza, 1914, p. 8). Traspasado el proemio, el lector se enfrenta ya sin transición alguna al relato correspondiente al primero de los tratados, donde se renuncia a la fórmula de la narración autodiegética –solo salvada en ocasiones por ciertas alusiones a la configuración de la historia en cuanto relato indirecto–, suprimiendo así de un plumazo uno de los elementos estructurales clave en la novela: «Nació el héroe de esta peregrina historia en una aldea de la provincia de Salamanca [...] Cuenta el mismo Lázaro que nació dentro del río Tormes» (Hurtado de Mendoza, 1914, p. 9). Desde otro prisma, la antología de obras picarescas destinada a los estudiantes y publicada por Ruiz Morcuende (1922), por ejemplo, directamente opta por incorporar tan solo los tres primeros tratados de la novela como muestra significativa del relato (Ruiz Morcuende, 1922, pp. 5-67), si bien, en honor a la verdad, respetando de forma fiel el texto original: «Pues sepa vuestra merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Thomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca» (Ruiz Morcuende, 1922, p. 5).

Pasando a tiempos más actuales, la tendencia a asumir de forma libérrima el contenido del prólogo suele, por lo general, conservarse¹⁸. Así, en la adaptación de Chacón Huertas (Anónimo, 2015), el prólogo es sustituido por un introductorio apartado rotulado «Nací en el siglo XVI» (Anónimo, 2015, p. 6), el cual abandona todo interés por acercar al niño a las coordenadas enunciativas marcadas en el prólogo original, optando simplemente por incluir una contextualización más general: «La historia que os voy a contar, la historia de mi vida, ocurrió hace casi 500 años, durante esa esplendorosa época conocida como Renacimiento [...] Y,

¹⁸ Si bien no entramos en ella en profundidad, por haber sido ya analizada, no podemos renunciar a comentar el caso de la adaptación de Navarro Durán (2006a), la cual es valorada por Bobadilla-Pérez (2021, pp. 275-280), quien reconoce, desde la prudencia, que «es la adaptadora la que realiza el prólogo directamente al lector y lo hace lógicamente en tercera persona [...] llama la atención que la adaptadora haya optado por retirarle la palabra directa al personaje en este prólogo, pues la introducción de la novela narrada en primera persona no debería suponer una dificultad para el lector infantil». En efecto, el prólogo aparece formulado en los siguientes términos: «Una dama pide que le informen por escrito sobre la vida del arcipreste de San Salvador, su servidor y amigo, que vive en Toledo... Para informar a la dama, Lázaro le contará su propia vida desde el principio hasta llegar a lo que a ella le interesa: su relación con el arcipreste de San Salvador» (Navarro Durán, 2006a, p. 5). A este respecto dirá la propia adaptadora (Navarro Durán, 2006b, p. 24): «En efecto, mi adaptación empieza con un prólogo, pero no es el de su autor, sino el mío, el de la adaptadora, porque en él guío en la lectura de la obra, doy las claves para que se lea correctamente». Como la propia Bobadilla-Pérez (2021, p. 277) reconoce, «en su edición infantil Navarro Durán proyecta los resultados de su propia investigación», esto es, su teoría en torno a la identidad de «Vuestra Merced», como hemos visto al comienzo de este artículo, desmantelando así la naturaleza enunciativa de la obra original en aras de la defensa de una lectura puramente personal del texto.

fue entonces, en medio de ese bullicio aventurero cuando nací yo: Lázaro de Tormes» (Anónimo, 2015, pp. 7-8). En otros casos, como en el de la adaptación de Arenas (Anónimo, 2016), se conserva el prólogo, pero a costa de escamotear el ficcional pacto de lectura que pretende justificar el texto original –«Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por estenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (Hurtado de Mendoza, 1846, p. 77)– y que desaparece en la mencionada adaptación: «Pido clemencia al lector, por si no se ven reflejadas fielmente las palabras. Busco complacer el deseo de saber de mis hazañas, no iniciando la historia ni por el medio ni por el final, sino por el principio de mis días, esperando que quien lo lea tenga una visión completa de mi persona» (Anónimo, 2016, p. 11). En ocasiones, también podemos encontrarnos con soluciones intermedias, como hace Horrillo Calvo (Anónimo, 1996) al incorporar en el prólogo como narratorio a «Vuestra Merced», pero formulando de manera un tanto inespecífica el acto enunciativo que da pie al relato de Lázaro, al tiempo que trasmuta el «caso» en la «historia», mientras vuelve aún más evidente la curiosidad del enigmático destinatario: «Le envío, pues, a vuestra merced, el libro que he escrito lo mejor que he podido. Y, como desea conocer todos los detalles, he comenzado la historia desde el principio. Así lo sabrá todo sobre mí» (Anónimo, 1996, pp. 7-8).

Existen, no obstante, adaptaciones que, lejos de truncar o eliminar el prólogo original, optan por reescribirlo, incorporando matices que enriquecen la lectura pero que, en última instancia, alejan la obra del texto primigenio. Así, en la adaptación de Rodríguez (Anónimo, 2008) se mantiene el prólogo, y su naturaleza metaenunciativa, si bien se elimina la reciprocidad escrituraria y la naturaleza enigmática del sustantivo «caso»: «Y pues Vuestra Merced me ha pedido que le escriba para saber de mi vida, daré larga respuesta a la petición y tendrá entera noticia de mi persona» (Anónimo, 2008, pp. 10-11). Por otra parte, la vieja teoría nunca explicitada en la obra de que un amanuense llevaría a cabo –de forma vicaria– el relato por escrito de las andanzas de Lázaro (Navarro Durán, 2006c, p. 180) es incorporada en las páginas iniciales mediante ilustraciones donde un joven escribano toma notas al dictado del protagonista, para entregarle al final el producto de la transcripción (Anónimo, 2008, pp. 7 y 10-11). Por otro lado, en el caso de la versión de Martín (Anónimo, 2004), nos encontramos ante una interesante reinterpretación –actualización, más bien– de la deuda epistolar del *Lazarillo* original, en este caso justificada a partir de la propia conciencia del protagonista de su condición de icono literario:

Yo, Lázaro de Tormes [...] soy uno de los personajes inmortales de la literatura [...] Usted me pide ahora, señor, que cuente mi vida, acaecida a principios del siglo XVI, para mostrar a quienes viven ahora, en el siglo XXI, que las artes de un pícaro [...] no han cambiado [...] eso [...] es para lo que me he puesto a escribir la historia de mi vida (Anónimo, 2004, p. 7).

3. El *Lazarillo* ante el extranjero. El prólogo en la enseñanza de ELE: una muestra

Tras décadas durante las cuales la literatura había desaparecido de los manuales de enseñanza de lenguas extranjeras, el cambio de paradigma, a partir de los 90, supuso la incorporación a las aulas de metodologías más eclécticas, y con ello la reaparición de la literatura, si bien por lo general relegada a ser una mera herramienta para la adquisición de la competencia lingüística, a partir de textos simplificados, fragmentarios y que servían como excusa para la incorporación de ejercicios de naturaleza gramatical (Albaladejo García, 2007; Montousse Vega, 1996).

En lo que a las adaptaciones del *Lazarillo* para extranjeros concierne, es crucial entender que el desarrollo de la picaresca no tuvo lugar, en sentido estricto, más allá del dominio lingüístico del castellano, lo que supone que la aproximación desde otras culturas hacia un género totalmente desconocido arrastra desde el principio ese lastre que entorpece la lectura de una obra cuyas coordenadas de interpretación no siempre resultan familiares para el extranjero. No obstante, la experiencia docente de profesionales que se han servido del texto muestra no solo la legibilidad de la obra para los no nativos, sino incluso su grata sorpresa ante una obra normalmente desconocida (Pedraza Jiménez, 1998, p. 62) y de la que, por lo general, les interesan cuestiones como el autobiografismo, el comienzo *in medias res*, el humor o su estructura similar a la *bildungsroman* (Marinero García, 2015, pp. 14-16). A este respecto, entre las adaptaciones del *Lazarillo* que se han hecho para extranjeros¹⁹, resulta especialmente interesante la propuesta de Tardy (2015, pp. 145-183) por ser sin duda una de las más ambiciosas, no solo por intentar incluir el texto de forma completa, sino por los elementos paratextuales –glosario, preguntas de lectura comprensiva, etc.– que se van añadiendo regularmente, y que fragmentan el texto más allá de la habitual compartimentación en tratados. Sin embargo, y a pesar de que la historia de la vida de Lázaro, *grosso modo*, es registrada en la adaptación, el autobiografismo es sustituido por un narrador heterodiegético –«Esta es la historia de la vida y aventuras de Lazarillo de Tormes. Los padres de Lazarillo se llamaban Tomé González y Antona Pérez» (Tardy, 2015, p. 147)–, al tiempo que el prólogo es eliminado directamente, incluyendo en su lugar un texto introductorio de valor puramente contextual: «En el siglo XVI España fue la nación más poderosa del mundo [...] *Lazarillo de Tormes* [...] es una novela

¹⁹ Véase, al respecto, el repaso de Aventín Fontana (2004, pp. 118-127), por ejemplo. Remitimos también al texto de Lasa Álvarez (2021) en lo tocante a la presencia del *Lazarillo* en el ámbito de la enseñanza de ELE, si bien en este caso en relación con las ediciones bilingües.

de estilo picaresco. El protagonista, Lazarillo, es un pícaro que busca sobrevivir en el mundo. Hoy en día, es uno de los personajes más queridos de la literatura española» (Tardy, 2015, p. 146).

4. El *Lazarillo* y el teatro²⁰. Dos ejemplos

4.1. El *Lazarillo* de Miguel Murillo

La versión escolar de Miguel Murillo parte de la petición formulada por el Ayuntamiento de Barcarrota de llevar a cabo una adaptación para estudiantes de los pasajes más significativos del relato, propiciando así un texto para una representación didáctica y no profesional de la obra, y en la cual la ironía y el humor dan pie a una historia en la cual Don Turcios, Bárbula y un preso se convierten en los protagonistas, a los que acompañan personajes extraídos de la novela anónima (Correa Sánchez, 2001). De este modo, Murillo opta por adaptar el texto renunciando a la fórmula autobiográfica, al «caso» –lo que deja sin justificación el relato de la vida, respecto al cual no figura un destinatario explícito– o al dualismo niño-adulto del protagonista, centrándose por el contrario en los elementos del personaje con más fuerza plástica, al tiempo que el componente folklórico y la anécdota cobran especial protagonismo. En este escenario, tres mundos –los cómicos, los coros y las escenas con los episodios de la vida de Lázaro– confluyen, sirviéndose de las canciones para dar una naturaleza cíclica a la representación. Lázaro, y con él su relato, es reducido a la condición de personaje folklórico, mientras la historia se concreta en cuatro de los nueve años (Correa Sánchez, 2001).

La obra, en suma, ofrece dos niveles diegéticos: el concerniente a la representación que los cómicos van a llevar a cabo, aludida de forma metaficcional –«aquí llegamos para ejemplarizar a estas gentes con la singular historia de otro hermano nuestro en el oficio de tapar hambres, Lázaro de Tormes» (Anónimo, 2005, p. 13)–, y la propia historia de Lázaro, tal y como es recordada por los cómicos –«Sepan vuestras mercedes que no ha mucho tiempo vino a nacer dentro del Río Tormes» (Anónimo, 2005, p. 15)–, y respecto del cual el preso se dice descendiente directo: «Sepa vuesa merced que yo, de nombre Lázaro, y de natural salamanquino, soy tenido por la que se dice ser mi madre, por nieto natural de tan famoso personaje» (Anónimo, 2005, p. 13)²¹. Y así, mientras Don Turcios,

²⁰ A modo de curiosidad, remitimos al texto de Chao-Fernández (2021) por aludir a la primera versión literario-musical de la obra.

²¹ Para un análisis de la estructura de la obra, véase Correa Sánchez (2001, pp. 252-253).

Bárbula y el preso van introduciendo las escenas, como una suerte de narradores –«el caso es que la historia de Lázaro se hace ahora sagrada porque sagrado fue el cobijo que encontró en la villa de Maqueda, donde un clérigo le recogió» (Anónimo, 2005, p. 44)–, los episodios correspondientes a la vida del protagonista van sucediéndose como «una evocación en la memoria de los cómicos, tal como ellos los recuerdan» (Correa Sánchez, 2001, p. 253): «Cuando Lázaro volvió en sí, el clérigo le tomó y llevándole a la puerta de la casa... le despidió». De este modo, nada queda en el introito de los cómicos del prólogo original, más allá de la naturaleza puramente metaenunciativa del fragmento y del recurso de la *captatio benevolentiae*:

Vayamos a nuestro oficio que no es otro que plantar nuestras capas en el suelo y hacer nuestra comedia para que estas gentes tomen ejemplo de aquello que le ocurrió al tal Lázaro de Tormes, y luego, si el trabajo fuera del agrado del respetable, que se corran los sombreros y se muden de lugar los doblones y los reales (Anónimo, 2005, p. 14).

4.2. La versión de Fernando Fernán-Gómez

La adaptación teatral de Fernando Fernán-Gómez (1994) renuncia a toda compartimentación de la historia, integrando la representación en un único acto donde Lázaro monologa desde el ámbito temporal donde lo deja enclavado el tratado séptimo de la novela original –«¡Vino añejo de los viñedos de Laveguilla, del señor arcipreste de San Salvador! ¡Blanco, garnacha y albillo! ¡Todos aquellos vecinos que quieran comprar...!» (Fernán-Gómez, 1994, p. 13)–, y a partir de un inespecífico destinatario, formulado en plural, para el cual se opta por rescatar la fórmula de tratamiento de la obra primigenia: «¿a qué seguir, si Vuestras Mercedes lo saben igual que yo?: pregonero, pregonero de esta imperial ciudad» (Fernán-Gómez, 1994, p. 13). El adaptador, que echa mano de hipotéticas intervenciones *in absentia* tanto para dar una estructura dramática a la obra como para facilitar la inclusión de datos alusivos a los capítulos más incómodos de la vida del pícaro –«con ello me gano honradamente la vida, aunque las lenguas envenenadas van diciendo de mí cosas peores [...] Sí, ya sé... Eso... eso bien lo sé» (Fernán-Gómez, 1994, pp. 13-14)–, reproduce con cierta fidelidad la parte crucial del prólogo, si bien omitiendo el débito escriturario –comprensible al tratarse de una representación– y justificando la inclusión íntegra de su biografía a partir, lisa y llanamente, de un interés explícito por ganarse la conmiseración de los oyentes: «Y si, como han dicho Vuestras Mercedes, quieren que refiera el caso muy por extenso, mejor será empezarlo por el principio, y no por el final o por el medio. Así, cuando lo conozcan bien, en vez de juzgarme con rigor, podrán salir

en mi defensa si lo pidieran las circunstancias» (Fernán-Gómez, 1994, p. 14). De cualquiera de las maneras, la interpretación que del texto original hace el dramaturgo elimina toda ambigüedad acerca del «caso» mencionado en la parte introductoria de la obra, en consonancia con la línea crítica que lo enlaza con el *ménage à trois* final.

5. El *Lazarillo* y el cómic

Tras unos años de crisis en el ámbito español, que llevó al género a verse marginado y estigmatizado, el cómic ha resurgido en el siglo XXI con fuerza, a pesar de los prejuicios de quienes, desde el ámbito de la cultura y la educación, «proclaman que [...] está fomentando el analfabetismo colectivo y contribuyendo, aún más, al abandono de la lectura» (Miravalles, 1999, p. 172). Por el contrario, su capacidad para sintetizar lenguaje y expresión plástica a partir de un mismo discurso (Miravalles, 1999, p. 174), así como su versatilidad –en consonancia con un lector moderno acostumbrado a los medios visuales– (Zafra, 2017, p. 4), le otorgan un enorme valor pedagógico. A este respecto, en las últimas décadas podemos encontrar, entre otras²², dos propuestas que intentan aproximar el *Lazarillo* al lenguaje gráfico: la edición de Chiqui de la Fuente y Soria (Anónimo, 1982) y el proyecto de Enriqueta Zafra (Anónimo, s.f). Respecto a este último, el objetivo es elaborar una edición ilustrada y destinada al público adulto del *Lazarillo castigado* (Zafra, 2017, p. 2). El trabajo hecho hasta ahora –tan solo el tratado primero– busca centrarse en el componente metaenunciativo y en las referencias al autor anónimo, al tiempo que se sirve de las distintas interpretaciones de la novelita –las teorías alrededor de la identidad de «Vuestra Merced», etc.– mientras otorga al célebre triángulo amoroso la categoría de «asunto principal de la novela» (Zafra, 2017, p. 9). De este modo, la obra arranca con la imagen del hipotético autor, vuelto de espaldas, mientras especula acerca del planteamiento enunciativo del texto: «no se sabrá mi nombre... Por hacer más auténtica la historia. Sí, Lazarillo será el autor y con ayuda de un escribano escribirá sobre su caso [...] Pero es mejor así, es demasiado peligroso poner mi nombre y además la naturaleza de esta obra lo exige» (Anónimo, s. f., p. 3). A partir de ahí, la elocuente imagen del hipotético autor poniendo sobre la mesa la figura de Lázaro y varios volúmenes del texto (Anónimo, s. f., p. 4) cede el paso a una muy gráfica representación del *ménage à trois*, mientras un bocadillo en labios del protagonista ofrece al lector las elucubraciones del espurio autor-protagonista –«y ahora a explicar el caso» (Anónimo, s. f., p. 5)–, retomando a partir de ahí el texto de la obra original mien-

²² Para un repaso de las ediciones ilustradas del *Lazarillo*, véase Zafra (2017, p. 2).

tras vemos a Lázaro dictando a un escribano: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relato el caso muy por extenso, me pareció mejor empezar por el principio» (Anónimo, s. f., p. 5).

Por otro lado, respecto a la adaptación de Chiqui de la Fuente y Soria, el elemento metaenunciativo y proemial queda reducido a la voz en *off* del protagonista-narrador –representada, de acuerdo a las convenciones, en un recuadro en la parte superior de la viñeta inicial–, la cual, antes de ceder la palabra a los personajes, nos sumerge de lleno en la acción, en una suerte de *in medias res* que parece recordarnos el comienzo de *La isla del tesoro*: «Tormes, año 1520. Trabajaba yo por aquel tiempo, junto con mi madre, en el llamado Mesón de la Solana, cuando una tarde del mes de abril quiso la casualidad que se acercase al pueblo un ciego buscando mozo que le sirviese...» (Anónimo, 1982, p. 3).

6. Prólogos Z: Lázaro y la cultura pop

6.1. El *remake zombi*

La irrupción, en los últimos años, del fenómeno del *remake Z*, a partir de títulos tan emblemáticos como el *Quijote*, *La casa de Bernarda Alba*, *Orgullo y prejuicio*, *Sentido y sensibilidad* y, claro está, el *Lazarillo*, no es sino evidencia de una práctica de reescritura de tradiciones literarias más o menos canonizadas (Molina Gil, 2015, p. 154), a partir del uso del no-muerto en cuanto símbolo con el que «hablar de la angustia del hombre moderno [...] para la pregunta antropológica por el sentido de la vida» (Martínez Lucena, 2008, p. 238). El zombi, de este modo, se convierte en un símbolo polisémico que puede encarnar desde la desorientación del hombre moderno hasta el contemporáneo y morboso interés por los virus y las plagas, pasando por la representación del capitalismo y la pulsión consumista, la crítica al culto al cuerpo, el pesimismo milenarista o, simplemente, la deshumanización del individuo en cuanto sujeto-masa. De cualquiera de las maneras, el zombi encarna una indiferencia ante el mundo (García Ferrer, 2017, p. 116) y una suerte de «fantasía colectiva» (Carcavilla Puey, 2013, p. 2) que no hacen sino proyectarse sobre una narrativa de corte más o menos pop, reformulando así historias y personajes desde la óptica posmoderna.

6.2. Metaenunciación y niveles diegéticos en la picaresca Z

Estructurado como un juego de cajas chinas (Molina Gil, 2015, p. 158), el *Lazarillo Z* se ofrece como «una deconstrucción del relato y su reelaboración posmoderna en un *remake* caracterizado por la zombificación» (Llosa Sanz, 2017,

p. 197). La obra se plantea a partir del relato periodístico de J. D. Barrera, quien pretende esclarecer los macabros sucesos –una inexplicable matanza– acaecidos en el hospital de San Bartolomé, llevando a cabo la elaboración de un relato a modo de hipotética reconstrucción de los hechos. Es así como descubrimos a un Lázaro contemporáneo internado en el centro psiquiátrico, donde dice ser el auténtico Lázaro de Tormes, para lo cual atesora entre sus pertenencias un diario de su pasada vida, cuya lectura –en manos del doctor Torres– nos permite sumergirnos en el auténtico relato de su pasada vida, durante el Siglo de Oro. De este modo, ante nosotros se abre una reescritura del *Lazarillo*, cuyo prólogo comienza tachando de forma expresa las líneas originales del texto por todos conocido –«yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengán a noticia de muchos, y no se entierren en la sepultura del olvido» (González Pérez de Tormes, 2017, p. 25)–, para a continuación desacreditar la novela primigenia: «he intentado usar la primera frase del libro que desde hace siglos pretende ser el fiel relato de mis aventuras [...] pero a mi pesar compruebo que es imposible. Ojalá pudiera aprovechar lo que ya está escrito, el hatajo de mentiras y medias verdades que componen la historia de Lázaro de Tormes» (González Pérez de Tormes, 2017, p. 25). Dirigiéndose a un destinatario colectivo e inespecífico, el Lázaro autor trasmuta el «caso» original en una reivindicación de su auténtica biografía, mientras pretende convertir la novela que se abre ante nosotros en una suerte de manual de supervivencia Z: «no pretendo aquí nada más que contar la verdad. La sangrienta y cruel verdad que ha sido escamoteada durante siglos [...] debo dejar constancia de mi larga vida [...] Lo que leeréis os revolverá las tripas [...] cuando lleguéis al final espero que hayáis aprendido ciertas cosas que os resulten útiles» (González Pérez de Tormes, 2017, pp. 26-27). A partir de ahí, y de acuerdo con la indicada guía de lectura, la obra retomará, al menos inicialmente, los elementos característicos de la autobiografía de nuestro pícaro más célebre: «Cierto es que siempre me han llamado Lázaro de Tormes, y que fui hijo de Tomé González y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, una aldea de Salamanca» (González Pérez de Tormes, 2017, p. 29).

7. Conclusiones

El obligadamente sucinto repaso superficial de algunas de las adaptaciones, versiones y reescrituras –desde las más diversas propuestas estéticas– que se han hecho del *Lazarillo* parece abocarnos a la conclusión de que la novelita picaresca es vista, por encima de todo, como un mero relato de aventuras de corte más o menos folklórico, ante el cual la guía de lectura que proporciona el prólogo –justificando el relato, identificando al narratorio y con sus intencionadas ambigüedades en torno al autobiografismo, al valor del «caso» o al propósito

último de la historia— parece prescindible, o en el mejor de los casos susceptible de ser interpretada de forma libérrima. De este modo, las adaptaciones escolares optan directamente por la supresión del paratexto, por su uso para una contemporánea contextualización o, en ocasiones, por la gratuita elisión de elementos clave, como la mención del narratorio o la justificación del relato, por no hablar de la conversión de la autobiografía en una historia con relator heterodiegético. Idéntica despreocupación a la hora de eliminar el prólogo podemos encontrar en algún manual de ELE y, en el caso de su vertido al discurso dramático, la necesaria adaptación a las tablas no parece suficiente argumento como para entender la eliminación de toda justificación del relato —como sucede en la adaptación de Murillo (Anónimo, 2005)— o de la riqueza interpretativa que supone la ambigüedad en torno al «caso», tal y como encontramos en la versión de Fernán-Gómez (1994). Finalmente, en el caso de la novela gráfica, de nuevo la supresión del prólogo o la univocidad en torno a la autoría o al papel del «caso» parecen las notas predominantes, sin olvidarnos de las reescrituras en clave Z, donde la deconstrucción de la obra original lleva a la elaboración de un texto nuevo en el que directamente nos encontramos con unas coordenadas enunciativas diferentes, en donde el destinatario o la justificación del relato navegan por aguas diferentes.

En conclusión, quizás sea hora ya de reivindicar, fuera del ámbito puramente académico, el valor de un prólogo sin el que no puede entenderse la obra, y cuya ausencia hiere de muerte el propósito y la enorme riqueza interpretativa del *Lazarillo*, condenado ya, sin la óptica que otorga el paratexto inicial, a ser visto tan solo como el entrañable y superficial relato de las andanzas y desventuras de un muchacho aventurero y atolondrado.

8. Referencias bibliográficas

- Alatorre, A. (2002). Contra los denigradores de Lázaro de Tormes. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, L(2), 427-455.
- Albaladejo García, M. D. (2007). Cómo llevar la literatura al aula de ELE: de la teoría a la práctica. *marcoELE: revista de didáctica ELE*, 5, 1-51.
- Anónimo (1982). *El Lazarillo de Tormes* (Adaps. C. de la Fuente y C. R. Soria). Ediciones Larousse.
- Anónimo (1996). *El Lazarillo de Tormes* (Adap. J. Horrillo Calvo). Edelsa.
- Anónimo (2004). *Lazarillo de Tormes* (Adap. L. G. Martín). Edelvives.
- Anónimo (2005). *El Lazarillo de Tormes* (Adap. M. Murillo). Everest.
- Anónimo (2008). *El Lazarillo de Tormes* (Adap. T. Rodríguez). Saldaña.
- Anónimo (2015). *El Lazarillo de Tormes* (Adap. M. J. Chacón Huertas) Weeblebooks.
- Anónimo (2016). *El Lazarillo de Tormes* (Adap. P. Arenas). <https://drive.google.com/file/d/1i7mj76sWERzKxTPWnrCx4O7nW3vJPEam/view>

- Anónimo (s. f.). *Lazarillo de Tormes* (Adap. E. Zafra). <https://n9.cl/1q16>
- Archer, R. (1985). The fictional context of *Lazarillo de Tormes*. *The Modern Language Review*, LXXX, 478-484.
- Aribau, Buenaventura Carlos (1846). Discurso preliminar. Sobre la primitiva novela española. En B. C. Aribau (Ed.), *Biblioteca de Autores Españoles. Tomo Tercero* (pp. VII-XXXVI). M. Rivadeneyra.
- Aventín Fontana, A. (2004). *Del contexto al texto: el texto literario en ELE. Reflexiones y propuesta* [Memoria del MEELE, Universidad Antonio de Nebrija]. <https://n9.cl/b6ek>
- Bahamondes Quezada, G. C. (2017). *Estudio del proceso lector interactivo de la obra «El Lazarillo de Tormes». Una propuesta de intervención didáctica en la enseñanza básica chilena* [Tesis Doctoral, Universidad de Granada].
- Bobadilla Pérez, M. (2021). Adaptación infantil del *Lazarillo de Tormes*. En A. Rodríguez López-Vázquez y A. Rodríguez López-Abadía (Eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores* (pp. 267-282). Peter Lang.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1995). El caso admirable de Lázaro de Tormes: el prólogo del *Lazarillo* como insinuatio. *Bulletin Hispanique*, 97(2), 455-464.
- Calero, F. (2005). Interpretación del *Lazarillo de Tormes*. *Espéculo*, 29. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/lazarill.html>
- Carcavilla Puey, L. (2013). El mito del zombi en la actualidad: desmembramiento sacrificial colectivo. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 189(764), 1-16.
- Carrasco, F. (1987). La cara olvidada de «el caso» de Lázaro de Tormes. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 42, 148-155.
- Caso González, J. (1967). Prólogo. En *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (pp. 9-57). Real Academia Española.
- Cejador y Frauca, J. (1962). Introducción. En *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (pp. 7-57). Espasa-Calpe.
- Chao-Fernández, R. (2021). Análisis documental de «Lazarille de Tormes ou et loup et le chien. Comédie en 2 actes mêlée de chant». En A. Rodríguez López-Vázquez y A. Rodríguez López-Abadía (Eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores* (pp. 247-266). Peter Lang.
- Coll-Tellechea, R. (2010). «*Lazarillo castigado*». *Historia de un olvido: muerte y resurrección de Lázaro (1559-1573-1884)*. Ediciones del Orto / University of Minnesota.
- Coll-Tellechea, R. (2021). *Lazarillo de Tormes*: Notas para la historia de un texto inestable. En A. Rodríguez López-Vázquez y A. Rodríguez López-Abadía (Eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores* (pp. 203-226). Peter Lang.
- Colomer, T. (1991). De la enseñanza de la literatura a la educación literaria. *Comunicación, Lengua y Educación*, 9, 21-31.
- Correa Sánchez, J. (2001). Miguel Murillo y el *Lazarillo de Tormes*. *Cátedra Nova*, 14, 245-264.
- Deheninn, E. (1980). *Lazarillo de Tormes en la encrucijada de enunciación y enunciado*. En *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 203-206). University of Toronto.

- Domínguez Matito, F. (2021). Las andanzas del Lazarillo: de las ediciones españolas a las de Amberes y París. En A. Rodríguez López-Vázquez y A. Rodríguez López-Abadía (Eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores* (pp. 227-245). Peter Lang.
- Fernán-Gómez, F. (1994). *Lazarillo de Tormes*. Castilla Ediciones.
- Fernández Andino, D. (2014). *Adaptaciones literarias dirigidas al público infanto-juvenil. El caso del «Lazarillo de Tormes»* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad del País Vasco].
- García de la Concha, V. (1981). *Nueva lectura del «Lazarillo»*. Castalia.
- García Ferrer, B. (2017). El precio del progreso: de la «virtualización del mundo» al «zombismo hiperindividualizado». *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, 20, 105-126.
- García Rubio, F. (2011). El «wikileaks» del caso Lázaro de Tormes: Problemáticas jurídicas y jurisdiccionales. *eHumanista*, 18, 228-247.
- Gómez-Moriana, A. (2007). De «Vuestra Merced» al «Vulgo» y al «[curioso] lector» u «oidor»: sobre la función de la segunda persona en el relato picaresco. *Sociocriticism*, XXII (1-2), 39-64.
- Gómez-Villalba, E., Molina Gálvez, J. A., Pozo Rodríguez, M. y Rodríguez Megías, L. (1999). Literatura infantil y la educación literaria en los libros de texto para Educación Primaria. *Lenguaje y textos*, 14, 29-44.
- González Gil, M. D. (1979). Literatura infantil: necesidad de una caracterización y de una crítica literaria. *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, 2, 275-300.
- González Pérez de Tormes, L. (2017). *Lazarillo Z*. Penguin Random House.
- Guillén, C. (1957). La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*. *Hispanic Review*, 25, 264-279.
- Guillén, C. (1988). Los silencios de Lázaro de Tormes. En *El primer Siglo de Oro: estudios sobre géneros y modelos* (pp. 66-108). Crítica.
- Hurtado de Mendoza, D. (1846). La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. En B. C. Aribau (Ed.), *Biblioteca de Autores Españoles. Tomo Tercero* (pp. 77-90). M. Rivadeneyra.
- Hurtado de Mendoza, D. (1914). *El Lazarillo de Tormes* (Ed. J. Escofet). Casa Editorial Araluce.
- Lasa Álvarez, B. (2021). La edición bilingüe del *Lazarillo de Tormes* (2019) y su potencial en la didáctica de las lenguas. En A. Rodríguez López-Vázquez y A. Rodríguez López-Abadía (Eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores* (pp. 183-200). Peter Lang.
- Lázaro Carreter, F. (1983). *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*. Ariel.
- Llosa Sanz, Á. (2017). Del Lazarillo al Occupy zomby: zombificaciones literarias y sociales para un nuevo siglo. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 14, 187-212.
- Lluch Crespo, G. (1999). La comunicación literaria y el tipo de lector modelo que propone la actual literatura infantil. *Educación y biblioteca*, 105, 20-27.
- Marañón, G. (1984). Prefacio. En *Lazarillo de Tormes* (pp. 9-29). Espasa-Calpe.

- Marinero García, J. (2015). *El «Lazarillo» en el aula ELE: un lazarillo español y un lazarillo alemán, el «Simplicius Simplicissimus»* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Oviedo].
- Martín Baños, P. (2007). Nuevos asedios críticos al *Lazarillo de Tormes*, I. *Per Abbat*, 3, 7-22.
- Martínez de Antón, D. (2015). *La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria* [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].
- Martínez Lucena, J. (2008). Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi. *Pensamiento y Cultura*, 11(2), 237-261.
- Miravalles, L. (1999). La utilización del cómic en la enseñanza. *Comunicar*, 13, 171-174.
- Molina Gil, R. (2015). De remakes, zombis y tradicion(es): el caso del *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*. *452°F*, 13, 148-170.
- Montousse Vega, J. L. (1996). ¿Hay algún contexto en esta clase? Propuesta de trabajo con literatura en el aula de español como lengua extranjera. *Thesaurus*, LI(2), 311-326.
- Navarro Durán, R. (2003). Introducción. En A. de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (pp. 7-102). Octaedro.
- Navarro Durán, R. (2006a). *El Lazarillo contado a los niños*. Edebé.
- Navarro Durán, R. (2006b). ¿Por qué adaptar a los clásicos? *Revista TK*, 18, 17-26.
- Navarro Durán, R. (2006c). Un nuevo ámbito para *La vida de Lazarillo de Tormes*. *Estudis Romànics*, XXVIII, 179-197.
- Navarro Durán, R. (2016). Dar la palabra al texto de *La vida de Lazarillo de Tormes*. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 41(1), 11-33.
- Pedraza Jiménez, F. B. (1998). La literatura en la clase de español para extranjeros. En A. Celis y J. R. Heredia (Coords.), *Actas del VII Congreso de ASELE* (pp. 59-68). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Rico, F. (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral.
- Rico, F. (1988). *Problemas del «Lazarillo»*. Cátedra.
- Rico, F. (2011). Introducción al *Lazarillo de Tormes*. En *Lazarillo de Tormes* (pp. 91-206). Real Academia Española.
- Rienda, J. (2014). Límites conceptuales de la competencia literaria. *Signa*, 23, 753-777.
- Rodríguez López-Abadía, A. (2016a). Las dos ediciones del *Lazarillo* de Amberes de 1553: en 8avo y en 16avo. *Etiópicas*, 12, 91-103.
- Rodríguez López-Abadía, A. (2016b). Una probable edición del *Lazarillo* anterior a 1553: implicaciones teóricas de la edición de Sánchez, Valladolid 1603. *Artífara*, 16, 21-25.
- Rodríguez López-Vázquez, A. (2015). La doble vía de transmisión del *Lazarillo*: hipótesis, conjeturas, variantes y líneas. *Lemir*, 19, 429-446.
- Rubio Árquez, M. (2016). *Lazarillo de Tormes: la mirada infantil, la formación adulta*. En A. Saguar y H. Schlampen (Eds.), *Estrategias picarescas en tiempos de crisis* (pp. 87-98). Trier Universität.
- Ruffinatto, A. (2000). *Las dos caras del «Lazarillo»*. *Texto y mensaje*. Castalia.
- Ruffinatto, A. (2001). Revisión del «caso» de Lázaro de Tormes (puntos de vista y *trompes-l'oeil* en el *Lazarillo*). *Edad de Oro*, XX, 163-179.

- Ruffinatto, A. (2005-2006). Algo más sobre el *Lazarillo castigado* de López de Velasco. *Incipit*, XXV-XXVI, 523-536.
- Ruffinatto, A. (2021a). Cómo editar y cómo no editar el *Lazarillo*. Elogio de la añeja manera lachmanniana. En A. Rodríguez López-Vázquez y A. Rodríguez López-Abadía (Eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores* (pp. 15-40). Peter Lang.
- Ruffinatto, A. (2021b). El «Lazarillo» hacia la novela moderna. *Diablotexto Digital*, 9, 342-374.
- Ruiz Morcuende, F. (1922). *La novela picaresca*. Junta para Ampliación de Estudios.
- Silva-Díaz, M. C. (2005). *La metaficción como un juego de niños*. Editorial Banco de Libros.
- Sobejano, G. (1975). *El coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes. *Hispanic Review*, 43, 24-40.
- Soriano, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Colihue.
- Sotomayor Sáez, M. V. (2005). Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias. *Revista de Educación*, número extraordinario, 217-238.
- Tardy, William T. (2015). *Easy Spanish Reader. A Three-Part Text for Beginning Students*. McGraw-Hill.
- Vaquero Serrano, M. del C. (2001). Una posible clave para el *Lazarillo de Tormes*: Bernardino de Alcaraz, ¿el arcipreste de San Salvador? *Lemir*, 5. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista5/Arcipreste/Vaquero.htm>
- Witdouck, S. (2014). *Las adaptaciones infantiles de «Lazarillo de Tormes»* [Tesis de Maestría, Universidad de Gante].
- Zafra, E. (2017). *La vida de Lazarillo de Tormes castigado y de sus fortunas y adversidades: Novela gráfica en proceso*. <https://n9.cl/nwu3>

