

El «Pinocho», de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad

Jaime GARCÍA PADRINO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este artículo presenta los rasgos fundamentales de la serie de episodios creados por Salvador Bartolozzi a partir de *Le avventure di Pinocchio*, de Carlo Collodi, y publicados por Saturnino Calleja entre 1915 y 1928. En estas nuevas aventuras, el autor realizó un particular ejercicio de intertextualidad a partir de referencias a los grandes clásicos de los relatos de aventuras, combinadas con el humor basado en la sucesión de situaciones absurdas y la complicidad con el lector, obtenida gracias a las continuas interpelaciones y explicaciones del narrador.

PALABRAS CLAVE: Literatura Infantil. Intertextualidad. Relaciones literarias. Fantasía y absurdo en la Literatura Infantil. Clásicos de la Literatura Infantil. Historia de la Literatura Infantil. Literatura Infantil y Cultura.

Abstract

This article deals with the fundamental features of the series of adventures created by Salvador Bartolozzi after Carlo Collodi's, *Le avventure di Pinocchio*, and published by Saturnine Calleja between 1915 and 1928. In these new adventures, the author performed a personal exercise of intertextuality both drawing from the big classics titles of the adventure genre, combining it with the humor based on the succession of absurd situations and the complicity with the reader, obtained thanks to the continuous interpellations and explanations of the narrator.

KEY WORDS: Children's Literature. Intertextuality. Literary relations. Fantasy and absurdity in Children's Literature. Children's Literature Classics. History of the Children's Literature. Children's Literature and Culture.

Résumé

Cet article voudrait présenter les traits fondamentaux de la suite des aventures originales du *Pinocchio* de Carlo Collodi, écrite par Salvador Bartolozzi et publiés par la Maison d'Édition madrilène de Saturnino Calleja entre 1915 et 1928. Dans ces nouvelles aventures, l'auteur a compris un exercice particulier d'intertextualité de références à grand les classiques d'aventures, combinés avec l'humour ancré sur la présentation de situations absurdes, l'emploi d'une langue familière et la complicité avec le lecteur, obtenue grâce à de continuelles interpellations et explications du narrateur.

MOTS-CLÉS: Littérature Enfantine. Intertextualité. Relations littéraires. Fantaisie et absurdité dans la Littérature Enfantine. Classique de la Littérature Enfantine. Histoire de la Littérature Enfantine. Littérature Enfantine et Culture.

Hacia el año 1912, treinta años más tarde de su aparición en *Il Giornale per i Bambini*, aparecía en España la primera traducción de *Le avventure di Pinocchio*, de Carlo Collodi. Era una traducción llena de arreglos y cambios en detalles italianos por otros españoles en el desarrollo de la historia —ya señalados por Esther Benítez (1972) en una de las mejores traducciones recientes de la obra italiana al español¹—, que alteraban de forma apreciable el texto original con el propósito de acercar esas aventuras de un muñeco de madera a una realidad más española, es decir, de *españolizar* esta creación italiana.

Pese a tales cambios, el traductor, Rafael Calleja, mantuvo el nombre original de aquel personaje adaptándolo a la escritura y a la fonética castellana *Pinocho*, en lugar de utilizar el término *piñón*, que sería el equivalente más adecuado al italiano; no así el de Geppetto que en esta versión se convierte en Goro, también de más fácil fonética para los niños españoles. Por otra parte, los cambios introducidos por Rafael Calleja en su traducción respondían a una política de la

¹ Para las primeras ediciones de *Pinocho* en España, véase: Mercé Palau y Carles Mas, *Primeres edicions de Pinotxo a Espanya*, en Valentino Baldacci y Andrea Rauch, *Pinotxo i la seva imatge*, Barcelona, Juventud, 1983.

editorial fundada y dirigida por su padre, Saturnino Calleja, que en sus numerosísimas ediciones —en aquellos años era la editorial en lengua española con mayores fondos de libros dedicados a la infancia, tanto de carácter escolar como de carácter recreativo— ya había practicado arreglos no menos discutibles desde el punto de vista de la fidelidad de una traducción, pero bien acertados en cuanto a la aceptación por sus lectores o impuestos por una deseable adecuación a la sensibilidad moral de la época. Sólo citaré ahora la traducción de *Hänsel und Gretel*, por Juanito y Margarita, o la de *Baron Munchhausen's Narrative of his marvellous Travels and Campaigns in Russia* (1785), de Rodolfo Erico Raspe, que fue convertida en una más castiza versión con el título de *Las aventuras del Barón de la Castaña*; o la transformación de la bailarina que enamora al soldado de plomo en el cuento del danés Andersen *Den standhaftige tinsoldat* (*El firme soldado de plomo*) en una imagen de la Virgen del Pilar, que salvará a su devoto soldado del fuego final².

Pero volvamos al caso de nuestro Pinocho, de ese Pinocho transformado de forma sustancial en algunos de sus rasgos por la traducción española. Creo, en primer lugar, que tales cambios respondieron a una decidida intención del traductor y del editor, o del editor y del traductor, por introducir elementos que resultasen aún más atractivos para unos lectores infantiles de aquella época y que alejasen, al mismo tiempo, ese relato de una intención moralizadora que respondía al espíritu de un siglo, el XIX, que ya quedaba bien atrás. Esto explica el cambio más importante a la hora de trasladar la obra de Collodi al castellano, introducido en su final que se ofrecía así abierto a una continuidad de las aventuras y viajes del muñeco de madera, desprovistos de cualquier propósito moralizador:

—Sáqueme de esta duda, papaíto: ¿cómo se explican todos estos repentinos cambios?— le preguntó Pinocho, saltando a su cuello y cubriéndole de besos.

—Estos repentinos cambios en nuestra casa son mérito tuyo— dijo Geppeto.

—¿Por qué mérito mío?

—Porque cuando los niños que eran malos se vuelven buenos, tienen la virtud de conseguir un aspecto nuevo y sonriente en el interior de su familia.

—Y ¿dónde se habrá escondido el viejo Pinocho de madera?

² Anónimo (Hans C. Andersen): *La almendrita. El traje invisible. El soldadito de plomo. El rey Trabuches y el rey Tito* (Cuentos para niños). Madrid: Calleja (s. a.: 1895?).

—Ahí lo tienes —contestó Geppeto; y señaló hacia un gran muñeco apoyado en una silla, con la cabeza vuelta a un lado, los brazos colgando y las piernas cruzadas y medio dobladas, que parecía un milagro que se tuviera derecho.

Pinocho se volvió a mirarlo; y cuando lo hubo mirado un rato, se dijo con gran complacencia:

—¡Qué cómico resultaba cuando era un muñeco! ¡Y qué contento estoy de haberme convertido en un muchacho como es debido!...

En la traducción de Rafael Calleja se sustituyen los cuatro últimos párrafos por el siguiente texto que, a diferencia del texto italiano, deja abierto el final a una continuación con nuevas aventuras de este muñeco de madera, pues también se suprime esa vuelta a la realidad, recuperando su forma de niño:

—Porque cuando los muchachos se convierten de malos en buenos, tienen la virtud de dar otro aspecto nuevo y mejor a su familia y a todo lo que los rodea.

—¡Qué felicidad! Ahora podremos vivir tranquilamente sin pasar privaciones... y además podré realizar mi sueño dorado.

—¿Cuál es?

—¡Viajar! Ver mundo y correr aventuras que me hagan famoso. Quiero que el nombre de Pinocho sea célebre e inmortal.

* * *

Pinocho logró realizar cuanto soñaba. ¿Quién no conoce sus maravillosas nuevas aventuras? En la China, en la Luna, en el fondo del mar, en el Polo Norte, en la India, en la Isla desierta, en todas partes ha estado y ha dejado memoria imperecedera. Sus aventuras son hoy más populares que todos los libros, y no hay un muchacho que no sea amigo del gran PINOCHO.

A la hora de acometer ese proyecto editorial para aprovechar las posibilidades creadoras del protagonismo de un muñeco de madera, que se comporta como un héroe en un mundo real si bien cargado de notas extraordinarias o fantásticas como marco propicio a esas aventuras, el editor encargó esa tarea a un artista plástico, Salvador Bartolozzi, el ilustrador que había recreado la imagen de Pinocho para la ilustración incluida en la tapa de aquella primera traducción (García Padrino, 2001).

Este ilustrador español, de origen italiano, se ocupó también de escribir los textos correspondientes para lo que recurrió a dos grandes caminos creativos: primero, el desarrollo de un peculiar tratamiento de la Fantasía adaptado a los gustos infantiles, y segundo, el recurso a otros modelos literarios dentro de los considerados como clásicos de la aventura, en una evidente demostración de que

el concepto de lo que denominamos *intertextualidad* ha estado también presente en los orígenes de la Literatura Infantil y Juvenil.

Para desarrollar las posibilidades fantásticas de estas aventuras, Bartolozzi jugó con la ruptura de la cotidianidad o del orden conocido, en unos momentos históricos —las primeras décadas del siglo XX— donde la fantasía luchaba por terminar con el dominio agobiante del instruir deleitando. De tal forma, desarrolló un modelo de cuento fantástico (Held, 1981) que reunía, materializaba y traducía todo un mundo de deseos infantiles, creando además en cada uno de sus episodios un clima marcado por una sutil interpenetración de sueño y realidad, donde desaparecía con facilidad la línea de demarcación entre uno y otra.

Con el fin de conseguir esa sensación en sus lectores, Bartolozzi recurrió también a un tratamiento del humor basado en la presentación de situaciones absurdas, el empleo de un lenguaje coloquial y, sobre todo, la complicidad con el lector, lograda con continuas apelaciones y explicaciones del narrador. Esas mismas apelaciones al lector se basaban en otros de los elementos propios de la intertextualidad, es decir, jugar con el hecho de que el destinatario conozca o entienda las referencias o alusiones realizadas por el autor para que, de esa forma, el texto alcance todas sus intenciones comunicativas, que en el caso del *Pinocho*, de Bartolozzi, eran claramente humorísticas.

Esta continuidad de las peripecias de un muñeco de madera se presentaba, de tal modo, como un texto construido a partir de un mecanismo básico de absorción y transformación de otros textos literarios, mecanismo señalado por Kristeva (1981) como elemento característico de la intertextualidad. En ese mecanismo, Bartolozzi aportó una transformación original basada, sobre todo, en la ironía y en una adaptación, más intuitiva que reflexiva, a los gustos de sus lectores infantiles.

Conforme a esos planteamientos generales, Bartolozzi acometía esa continuación de las aventuras del muñeco de madera con el volumen titulado *Pinocho emperador* (1915), caracterizando a su protagonista como gran lector de las aventuras de Salgari, Jules Verne y Mayne Reid. Dejaba así claro con esta primera entrega una visión más irónica o humorística en el tratamiento de estas referencias literarias. Así sucedía con el recurso a la figura de Don Quijote cuando presenta a Pinocho devorando libros y libros en noches pasadas de «claro en claro»:

A tal punto llegó su obstinación, que decidió poner en práctica sus ideales. Y así, una noche, armado con todas sus armas y montado en un brioso corcel de cartón, salióse de su casa muy quedamente, dispuesto a recorrer el mundo en busca de sus aventuras.

Dentro de esa transformación del carácter del personaje creado por Collodi, Bartolozzi cuidó su diferenciación con el modelo original, reforzando el propio carácter caballeresco de las aventuras ofrecidas ahora. Pinocho se enfrentará con toda clase de peligros y siempre contará para afrontarlos con los recursos de su astucia y su ingenio, lejos del ejercicio de la fuerza o de la violencia, incluso de la mentira, pues el Pinocho español, como buen héroe caballeresco, es incapaz de mentir, y, por tanto, su nariz nunca crece.

En este caso particular de intertextualidad desarrollado por Bartolozzi, las referencias literarias, cercanas a los tratamientos irónicos, son constantes. Pinocho viaja a China, a la Luna, al Polo Norte, a la India, al País de los Hombres Gordos y al País de los Hombres Flacos. Vive en una isla desierta. Emprende increíbles expediciones al centro de la Tierra y al fondo del mar. Investiga crímenes como un moderno Sherlock Holmes...

El éxito de esta creación entre los lectores infantiles de aquellos años favoreció además un gran cambio en las líneas editoriales de la casa Calleja. Se iniciaron entonces unas colecciones dedicadas a un nuevo concepto cercano al álbum de imágenes, bajo el título general de *Cuentos de Calleja en colores*, destacando así este término *en colores* como característico de una nueva época en la Literatura Infantil y Juvenil Española.

De aquellas siete series, una de ellas fue dedicada en exclusiva a las aventuras de Pinocho, que se cerraba después de catorce entregas con *Pinocho en Jauja* (¿1921?). El volumen siguiente, *Chapete reta a Pinocho*, inauguraba una segunda serie, *Pinocho contra Chapete*, donde Bartolozzi presentaba a ese personaje como antagonista del héroe y creado además como eficaz recurso para aumentar las posibilidades creativas de nuevas peripecias:

Chapete es un muñeco de trapo. Su figurilla es bastante cómica.

Es bajito y rechoncho como una pelota; sus ojos son redondos como los de las lechuzas; por nariz tiene un botón de nácar, y su boca, que sonríe constantemente, le llega de oreja a oreja. Su pelo imita fielmente al estropajo, y en la mejilla izquierda ostenta coquetonamente un lunar pintado.

Chapete es gordo, el serrín de que está relleno, mal repartido, le abulta por unos lados más que por otros; sus piernas son cortas; sus pies enormes y calzados con gruesas botas.

La creación de Chapete es otro de los grandes aciertos de Bartolozzi en su tratamiento de la fantasía en la literatura infantil, donde también existen otras referencias intertextuales. Así, el aspecto físico de este personaje puede relacionarse en algunos de sus rasgos con *Humpty-Dumpty*, el personaje del *non-*

sense inglés (Orquín, 1982), aunque Bartolozzi, transformando de nuevo el posible modelo original con unas notas personales, dotó a Chapete de entidad propia, dentro de un neto carácter fantástico y, sobre todo, con plena autenticidad para los jóvenes lectores. En el episodio de su presentación, Chapete aparece en un bazar de juguetes, donde es el terror de sus vecinos por sus continuas travesuras, malvadas intenciones y un cierto cinismo³ (García Padrino, 1992, 351-353).

Otro de los rasgos originales de esta creación de Bartolozzi que la apartan definitivamente del modelo italiano de Collodi, en cuanto a las aventuras fantásticas del muñeco de madera, es el nacimiento o creación de este personaje presentado a los lectores cuando la serie ya se había consolidado con más de veinte títulos publicados. Así, el autor explicaba tal origen como creación de un niño cuya impericia al fabricar un juguete obtiene un resultado que provoca las burlas de su padre y del resto de empleados de la fábrica de juguetes:

Limando por aquí, encolando por allá, sudando como un condenado y sacando la lengua en los momentos minuciosos, Currusquín logró, al fin, tras no pocos esfuerzos, ver su obra realizada; es decir, no; aún le faltaba pintar aquel muñeco para darle la expresión debida. Cogió un pincel y destapó los frascos de pintura. Con negro simuló el pelo, con azul dibujó los ojos, con rojo la boca y con dos toquecitos encarnados animó las mejillas. Pero entonces advirtió con cierta perplejidad que a su muñeco le faltaba una cosa esencialísima: le faltaba la nariz.

Intentó pintarla también; pero ¡ay! Currusquín no era un águila en cuestiones de dibujo, y la nariz le salía siempre de perfil, lo cual daba un resultado deplorable. Además, aunque le hubiese salido la más perfecta nariz griega, tampoco le hubiera agradado, porque él la quería de bulto.

¿Qué hacer, Dios mío?

De pronto, Currusquín se golpeó la frente y exclamó en inglés: «Eureka». (Bueno, nosotros sabemos que *eureka* es una palabra griega; pero Currusquín sólo la conocía de oírsele decir a su institutriz que era inglesa y la pronunciaba con el acento de su país; por eso él creía que la palabra era inglesa.)

³ Pese a tal caracterización negativa, propia del antagonista de un héroe, otros rasgos atribuidos por el autor le acercan a la personalidad del propio Pinocho: posee una voluntad de hierro para emprender empresas aventureras; sus acciones, más que auténticas maldades, son inspiradas por intenciones de fastidiar a los demás, pero cuando llega el momento es capaz de sentir compasión. *A Chapete le gustaba hacer maldades, pero le molestaba que otros las hicieran*, aclara el narrador omnisciente.

Lo que Currusquín había encontrado era el medio de conseguir que su muñeco tuviese la nariz de *bulto*, como él la quería; bastaba para ello con pegarle una nariz postiza. Cogió el tarugo que le quedaba, que era largo y delgado y más parecía el dedo de un gigante que la nariz de un muñeco; la untó con cola, y ¡paf!, la pegó en el mismo centro de la cara.

Claro que aquello resultaba una nariz enorme, descomunal, como no se había visto otra; pero esto, lejos de desagradarle a Currusquín, que era notablemente narigudo y sentía gran desprecio por los chatos, le pareció un mérito más.

¡Ahora sí que estaba terminado el muñeco! Su creador lo examinaba detenidamente y sonreía con satisfacción y orgullo.

En realidad, el pobre muñeco, larguirucho, flaco, narigudo y desnudo, resultaba un adefesio; pero a Currusquín le parecía, sencillamente, digno de figurar entre las siete maravillas del mundo. ¡Ya quisieran todos los muñecos que llenaban sus armarios parecerse al que acababa de fabricar!

Y al recordar aquellos muñecos hechos con las más ricas y delicadas materias, vestidos de raso y de terciopelo, Currusquín se encogió de hombros con desprecio, con el orgullo del artista genial que contempla su obra, creada con sus manos, aquellas manos embadurnadas de pintura y pegotes de cola de carpintero.

En la caracterización de este personaje, Bartolozzi realizaba otro particular ejercicio de intertextualidad al introducir en el esquema de este episodio, *El nacimiento de Pinocho* (1925), claras referencias al relato de Andersen, *Den standhaftige tinsoldat* (*El firme soldado de plomo*). Una vez que el padre de Currusquín arroja al muñeco por la ventana, encarna después a un aprendiz que le vista como espantapájaros en un viñedo, donde es ridiculizado por una familia de pájaros y unos golfillos juegan con él hasta que un golpe de aire le reintegra a la fábrica de juguetes, justo en el momento que el Hada de los Juguetes les da la vida y les dota de una cualidad apropiada. En ese desarrollo, el autor profundiza en ese claro propósito de ruptura con sus antecedentes literarios al ofrecer en ese momento la explicación del nombre de su protagonista. Cuando esa Hada madrina quiere regalarle un nombre, el muñeco de madera se limita a pedirle uno *sencillo y alegre*, dando pruebas de la modestia que debe caracterizar a un auténtico héroe:

—Tu gloria será tuya y sólo tuya, PINOCHO, que así te llamarás —dijo el Hada— en memoria de la madera de pino de que fuiste hecho. Tu nombre, hoy humilde y desconocido, será famoso entre los muñecos y entre los niños, y quedará para siempre como símbolo de valentía, de bondad, de

inteligencia, de ingenio, de habilidad, de perspicacia y, sobre todo, de irresistible simpatía.

En su juego cargado de referencias a los títulos clásicos de las novelas de aventuras, Bartolozzi cargaba su inequívoca intención humorística con leves toques satíricos en el desarrollo de los distintos episodios. En ese juego intertextual, guiado además por su particular interpretación de los gustos y de las reacciones de los lectores infantiles, Bartolozzi no recurría a tintas cargadas o a maniqueísmos falsos en la caracterización de los personajes y de las situaciones, en especial cuando la introducción de Chapete obligaba a una cierta originalidad en la oposición héroe/antihéroe. De tal forma, y con esos planteamientos creadores, en los cincuenta títulos que formaron aquella serie, la variedad de sus temas y de los ambientes de sus aventuras tenían siempre detrás el deseo de hacer literatura con la literatura.

Como ya he señalado en otro lugar (García Padrino, 1992, 355-356), esos episodios pueden clasificarse en cinco apartados básicos de acuerdo con el tratamiento de sus peripecias argumentales:

- 1) Presentación y caracterización de los protagonistas centrales (por ejemplo, *Pinocho, emperador*⁴);
- 2) aventuras de corte clásico, planteadas como juegos literarios sobre creaciones de autores bien conocidos (por ejemplo, *Pinocho en la luna*⁵);
- 3) peripecias ambientadas en escenarios exóticos, con una caracterización cargada de tópicos (por ejemplo, *Pinocho al Polo Norte*⁶);
- 4) aventuras en ambientes tradicionales, propios del mundo imaginario de los cuentos infantiles (por ejemplo *Pinocho y la Reina Comino*⁷), y
- 5) peripecias relacionadas con los avances de la técnica, las costumbres sociales o los deportes (por ejemplo *Pinocho, inventor*⁸).

⁴ También *El nacimiento de Pinocho*, *Chapete reta a Pinocho* y *Pinocho bate a Chapete*, responden a esa misma intención.

⁵ Además *Pinocho en la isla desierta*; *Pinocho, detective*; *Pinocho en el país de los hombres gordos*; *Pinocho en el país de los hombres flacos*; *Chapete, cazador de cabelleras*; *Chapete invisible*; *Viaje de Pinocho al centro de la tierra* y *Pinocho, Sherlock Holmes*.

⁶ Y también *Pinocho en la India*, *Pinocho en la China* y *Pinocho en el planeta Marte*.

⁷ Con *Pinocho en Jauja*, *Pinocho en Babia*, *Chapete en la isla de los muñecos*, *Chapete en guerra con el País de la fantasía*, *Pinocho se transforma en bruja*; *Pinocho y los tres pelos del mago Filomén*, *Chapete y el príncipe malo*, *Pinocho y el Príncipe Bueno*, *Pinocho en el país de las Mentirijillas* y *Chapete en la isla del Baile y de la Risa*.

⁸ Además de *Pinocho, futbolista*; *Pinocho boxeador* y *Pinocho, Chapete y los Reyes Magos*,... entre otros.

De ellos, tres están claramente orientados a ese tratamiento (más intuitivo que reflexivo en el propio autor) intertextual de las peripecias del muñeco de madera. Así, Bartolozzi jugaba con las aventuras de corte clásico creadas por autores como Jules Verne (*Viaje de Pinocho al centro de la Tierra*), de Jonathan Swift (*Pinocho en el país de los hombres gordos; Pinocho en el país de los hombres flacos*), de Emilio Salgari (*Chapete, cazador de cabelleras*), H. G. Wells (*Chapete invisible*), y A. Conan Doyle (*Pinocho, Sherlock Holmes*). En otro de esos grupos de episodios, ambientaba sus peripecias en escenarios exóticos con tópicas reminiscencias a los mundos literarios creados por Rudyard Kipling (*Pinocho en la India*), o bien trataba de actualizar los elementos habituales en los cuentos tradicionales. Y estos tratamientos aparecían siempre marcados por una estructura clásica, con comienzos cargados de una cierta ironía y acordes con el carácter aventurero y caballeresco de tan particular muñeco de madera. Y ya su desarrollo era aprovechado para presentar las más variadas situaciones desde una perspectiva humorística de muy grata aceptación para sus lectores, aunque para ello el autor recurriese a alusiones sociales de actualidad entonces, a encuentros casuales y, a veces, absurdos, a la utilización de disfraces y a la ocultación de pistas, a la superación de peligros tremendos gracias al valor y a la astucia del héroe, y aunque esa solución llegase en el último momento conforme al esquema que por aquellos años también estaba instaurando el cine de aventuras desde sus primeros pasos expresivos.

Buena parte del acierto de Bartolozzi en el manejo de estos elementos (acierto refrendado por la aceptación de los lectores durante bastantes años, desde 1917 a inicios de la década de los sesenta⁹), hay que atribuirlo a la originalidad de su juego entre realidad y fantasía con sus dos protagonistas centrales, Pinocho y Chapete; a la sonoridad y adecuación de los nombres elegidos para personajes y lugares; a la ambientación geográfica y a las referencias temporales marcadas por un claro tono de farsa, y, sobre todo, a su hábil combinación desde la perspectiva de un narrador directo y omnisciente que adelantaba a sus lectores distintas peripecias o justificaba comportamientos o situaciones desde un marcado tono de confidencialidad con sus lectores, gracias a numerosas interpelaciones y referencias a hechos producidos en otros episodios. Y sin olvidar la sencillez en el estilo narrativo, con una adjetivación sobria y precisa, de tono coloquial, pero bien alejada de los excesos ñoños o infantilizadores que, hasta aquel momento, habían marcado la mayor parte de las creaciones dedicadas de intención a la infancia. Sencillez de estilo literario que se combinaba con una extraordinaria

⁹ Para mayores detalles, véase García Padrino, 1992 y 2001.

calidad plástica en las imágenes con las que Bartolozzi ilustraba sus propios textos, marcando así también uno de los grandes hitos en la renovación de las corrientes estéticas que impulsaron la ilustración de las creaciones infantiles en los años anteriores a 1936.

Pese a su éxito entre los lectores infantiles de la época, las aventuras de Pinocho y de Chapete terminaron hacia 1928, aunque las ediciones de los volúmenes aparecidos se mantuvieron hasta los últimos años cincuenta. Ese final abrupto, sin ser anunciado ni explicado en el desarrollo de los propios episodios, estuvo ligado a los cambios en la dirección de la editorial. Rafael Calleja, el traductor de la obra italiana de Collodi, asumió la dirección de la empresa a la muerte de su padre en 1915. Pero los planteamientos vanguardistas e innovadores que marcaron la labor editorial de Rafael Calleja conocieron una fuerte competencia por otras empresas, que sería la causa de desacuerdos económicos entre los hermanos y herederos de Saturnino Calleja, y la correspondiente sustitución de Rafael por su hermano Saturnino, que dirigió las ediciones hacia unos criterios más comerciales. Con aquel cambio en la dirección, los principales colaboradores de Rafael Calleja abandonaron también la editorial y, entre ellos, Salvador Bartolozzi, que había sido su director artístico en aquella época de 1915 a 1928. Al mismo tiempo que se producían aquellos cambios, Bartolozzi iniciaba otras colaboraciones en la revista *Estampa*, publicada por editorial Rivadeneyra, donde apareció su otra aportación a la Literatura Infantil Española, *Las aventuras de Pipo y Pipa*. Así se abría una nueva etapa en la evolución creativa de Bartolozzi y en su particular tratamiento de la narrativa infantil de carácter fantástico, dejando atrás, por el momento, la continuidad de Pinocho, pues los derechos del *copyright* correspondían a la editorial Calleja (García Padrino, 1992, 346-366 y 2001, 31-63).

Antes de finalizar la Guerra Civil, Salvador Bartolozzi se instaló en París, junto con Magda Donato, donde realizaron algún intento para montar un espectáculo teatral para niños (Espina, 1951; Lozano Bartolozzi, 1979). Pocos meses después, el estallido de la II Guerra Mundial y la invasión de Francia por el ejército alemán les obligaron a buscar el camino hacia México en un bien accidentado viaje. Una vez establecidos allí, Magda Donato y Salvador Bartolozzi recuperaron la línea de sus creaciones que había caracterizado la dedicación de ambos a la literatura infantil, pues se vieron sorprendidos al ver la popularidad y el prestigio de que gozaban allí las aventuras de su Pinocho, publicadas por la editorial Calleja. Aquella magnífica difusión lograda por la editorial española en el mundo de habla hispana sirvió, sin duda, para que la *Biblioteca Chapulín* incluyese entre sus títulos la continuación de unas *Nuevas aventuras de Pinocho*, con textos firmados por Magda Donato e ilustradas por el propio Salvador

Bartolozzi. Además, varias de aquellas aventuras fueron también objeto de versiones teatrales y cinematográficas¹⁰.

Con el título general de *Nuevas aventuras de Pinocho*, Magda Donato firmó los textos de *La duquesita y el dragón* (1944?), *La boda de Cucuruchito* (1945?)¹¹ y *Pinocho en la isla de Calandrajo, patas arriba, patas abajo* (1945), con extraordinarias ilustraciones del propio Salvador Bartolozzi, confirmando así una deseada continuidad en la reanudación de sus colaboraciones anteriores, tanto en los textos de diversos episodios de la serie protagonizada por Pinocho y Chapete, como en las *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa*.

La recuperación de aquellos famosos personajes aparecía ahora adornada de rasgos marcados por la necesaria adaptación a la realidad de aquel país americano: utilización de *ustedes* en las apelaciones a los lectores, referencias geográficas mexicanas, juegos de palabras... Pero, sobre todo, la autora insistía en el juego con el *suspense* de los lectores en el desarrollo de la acción, además de reforzar los elementos cómicos en la denominación y descripciones hiperbólicas de personajes y ambientes, con anacronismos, canciones y versos infantiles de efectos humorísticos:

¹⁰ En 1942, dentro de una campaña dirigida por la escritora Concepción Sada y la actriz Clementina Otero, se estrenó en el Palacio de Bellas Artes, en la capital mexicana, *Pinocho en el país de los cuentos*, de Magda Donato, y con Bartolozzi como escenógrafo, dirección de Fernando Wagner, y música de Eduardo Hernández Moncada. También fueron estrenadas por esa compañía las obras tituladas *La reina de la nieve*, *La muñeca pastillita*, *La princesa Cucuruchito*, *Pirrimplin en la luna* y *Cri-Cri y el rey Bombón* (En *Diccionario Porrúa*, 40 ed.). La película *Aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (Selecciones cinematográficas M. Aparicio), dirigida por Carlos Vejar Jr., fue estrenada en España en 1942. Además, Bartolozzi recibió el Premio Ariel de Oro (1947), de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, por el vestuario de la película *Pepita Jiménez*, dirigida en 1945 por Emilio Fernández. En una entrevista con Enrique Alonso, famoso actor de la TV mexicana en la década de los sesenta y creador del personaje de *Cachirulo*, este actor atribuía esa creación a sus recuerdos personales del Pinocho español, cuyos cuentos había leído de niño (En *El Excelsior*, 19 enero 1998). En 1945, Bartolozzi ilustró *Bertrán y el avestruz*, de Paul Gilbert (Cia. General de Publicaciones, México), y la serie de *Cuentos de Mamá*, con ocho títulos de Perrault (Empresas Editoriales, México), *Caperucita Roja*, *Pulgarcito*, *El gato con botas*, *Piel de Asno*, *Las Hadas*, *Barba Azul*, *Riquet el del copete*, *La cenicienta*. A finales de 1949 cayó gravemente enfermo y el 9 de julio de 1950 murió en la ciudad de México, víctima de cáncer. Al día siguiente fue enterrado en el Panteón de Españoles Ilustres.

¹¹ Estos dos volúmenes aparecieron en la colección *Nuevas aventuras de Pinocho*, con ilustraciones de Salvador Bartolozzi y publicados en México por la editorial Leyenda. En el primero de ellos aparecen Pinocho y Pipa, como ejemplo de la mezcla de elementos de las aventuras popularizadas en España durante los años anteriores a 1936, e incluso algunas de sus ilustraciones eran clara copia de otras ya aparecidas en aquellas ediciones españolas.

¿Son ustedes valientes, amigos lectores? ¿Sí? Pues entonces vengan conmigo a un lugar terrible: el Bosque Tenebroso.

Es escalofriante este bosque; en sus altísimos árboles de grueso tronco y con enormes ramas que se agitan a la manera de brazos gigantescos, hay pajarracos cuyos ojos brillan en las tinieblas como si fueran lucecitas diabólicas.

Pero lo más terrorífico del Bosque Tenebroso es cierta casita negruzca, parduzca y verdosa que se llama Villa Infernal. En ella vive...

Ella, sí, ella en persona (si a eso se le puede llamar persona): la infame, la malvada, la horrible bruja Pirulí. Y lo peor es que no vive sola.

Siete duendecillos tiene a su servicio.

siete duendecillos más feos que Picio.

Estos pequeños aprendices de brujos se llaman Golondrino, Chipichusqui, Pipitaña, Muerdeñas, Saltalairé, Pelandrusco y Birbibirlín.

¿Siete he dicho? Sí eran siete hasta hace poco; pero un día llegó otro vestido como los demás, con su capuchón rojo, pero diferente de todos los demás porque de tan gordo y rechonchete que era, abultaba el doble que los otros siete juntos¹².

Estas nuevas entregas de las aventuras del muñeco de madera recuperaban, pues, los rasgos ya establecidos en los numerosos episodios anteriores. De tal modo, *Pinocho en la isla de Calandrajo, patas arriba, patas abajo* (1945) inicia la acción en el momento que Pinocho, después de correr una aventura en tierras mexicanas, es apresado por los piratas de *El Chacal* y conducido a una isla extraordinaria, donde el mundo está al revés. También aquí los personajes antagonistas de Pinocho estaban en la mejor línea de las creaciones anteriores de Bartolozzi y de Donato¹³, insistiendo además en el juego humorístico con el absurdo y el disparate, visto de una perspectiva auténticamente infantil. Así lo demuestran las divertidas descripciones de las travesuras de unos brujitos a los que debe vencer Pinocho en esta nueva aventura:

LOS TALISMANES FANTÁSTICOS

Cuando los cuatro brujitos se dieron cuenta de que el baúl había quedado abierto, se lanzaron como fierecillas, a la busca y captura de los talismanes que contenía.

¹² El personaje así presentado es Chapete, que utiliza ahora su nombre al revés, Etepach, y que junto a la bruja Pirulí tratará de acabar con su eterno enemigo, Pinocho.

¹³ Tanto la caracterización en las descripciones como en las ilustraciones de la señora Tres Pelos y sus cuatro brujitos recuerdan otros personajes de la serie de Pipo y Pipa, como la bruja Undiente y los ogritos creados para el episodio de *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa en el país de los salvajes* (1932).

Claro que para utilizar talismanes mágicos, hay que pronunciar ciertas palabras cábalísticas; pero ahí tenían ellos un librote llamado *La Clave de todas las Brujerías* que contenía fórmulas para todos los talismanes inventados desde que el Mundo de la Fantasía es el Mundo de la Fantasía.

¡Lo que se divertieron los cuatro brujitos! Mucho más que jugando con soldaditos de plomo o con cajas de construcción.

Rabia se apoderó de un espejo, y se miró en él diciendo:

*En este terrible espejo,
todo el que se mira se vuelve conejo.*

Y ¡crrrac! quedó convertido en un conejito de Indias, y disfrutó mucho comiendo zanahorias, hojas de lechuga y cosas de esas que dicen los papás que son muy sanas y hacen crecer, pero que los chamacos suelen despreciar porque prefieren las golosinas.

Cuando se cansó de ser conejo, Salpiguete le echó sobre el hocico un puñado de ciertos polvos de San Patatrás, diciendo:

*Por la virtud de esta ley fatal,
recobra al punto tu forma natural*

y Rabia volvió a ser niño, lo cual es —pueden creerlo— más agradable que ser conejito de Indias.

Pimentón eligió una flauta encantada que producía efectos graciosísimos. No más tocar en ella cierto aire de música, todos los muebles y todos los objetos que había en la casa se animaron y se pusieron a bailar.

El armario bailaba con la cama, la butaca con el sofá, las sillas de dos en dos, la mesa con el perchero, y una vieja cómoda, pesadota y tripuda que no encontró pareja, se puso a bailar sola en medio de los demás.

Para solucionar el conflicto, la autora recurre al ingenio de su personaje que consigue engañar al duende Tarabilla, responsable de transformar la Isla Feliz en la Isla de Calandrajo¹⁴. Además, presenta a su héroe feliz en el final de esta aventura por haber realizado una buena acción, recuperando así el rasgo más característico de este fantástico personaje, a partir de la recreación de Bartolozzi.

No obstante esta indudable popularidad de las aventuras de este Pinocho hispano, su difusión no pudo sobrevivir apenas a la desaparición de la casa editorial Calleja hacia 1958 por graves problemas económicos y, sobre todo, por la falta de adaptación a los nuevos tiempos. Así, un impresor, Santiago Gayo Hernández, adquirió los derechos de publicación de aquellos volúmenes y creó para ello la editorial Gahe, que publicó especialmente los ejemplares de la serie Pinocho y

¹⁴ Pinocho engaña al duende picando su orgullo y le vuelve a encerrar... Rompe la escoba de la bruja y esta y sus cuatro hijos se convierten en una amable y distinguida familia.

Chapete, además de numerosos títulos de Emilio Salgari, autor que también fue traducido y popularizado en España por la editorial Saturnino Calleja.

En esta nueva y desafortunada vida editorial, las aventuras de Pinocho perdieron buena parte de su atractiva presentación formal, además de ver modificadas sus ilustraciones y en algunas referencias en sus textos a las ediciones de Calleja. Pero, sobre todo, perdieron su extraordinaria difusión en los años anteriores a 1936, y con ello, la posibilidad básica para ser un auténtico clásico popular, gracias a ser conocida y recordada por varias generaciones de lectores, como ha sucedido con toda justicia con el *Pinocho*, de Collodi.

Hoy, nuestro Pinocho hispano sólo es conocido por algunos ancianos que le recuerdan como lectura muy grata de su infancia y por los estudiosos y críticos de la Literatura Infantil y Juvenil Española. De ahí el autor de este artículo se dedique siempre que tiene ocasión a recuperar esa memoria con el deseo, sobre todo, de conseguir algún día una afortunada y justa recuperación editorial para estas aventuras, logrando así que Salvador Bartolozzi y su Pinocho alcancen esa merecida consideración de clásicos de la Literatura Infantil Española.

Bibliografía

- BENÍTEZ EIROA, M.^a ESTHER (1972), Nota preliminar a *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, Madrid, Alianza, pp. 17-32.
- ESPINA, ANTONIO (1951), *Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra*. México D. F.: Unión Editorial, pp. VIII a XXII.
- GARCÍA PADRINO, JAIME (1992), *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid. Fundación GSR/Pirámide.
- (2001), *Así pasaron muchos años...* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 31-63.
- HELD, JACQUELINE (1981), *Los niños y la literatura fantástica*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- KRISTEVA, JULIA (1981), *Semiótica 2*. 2.^a ed. Madrid: Fundamentos.
- LOZANO BARTOLOZZI, M.^a DEL MAR (1974), *Salvador Bartolozzi*, en *Bellas Artes* 74, núm. 30, 1974, pp. 17-22.
- ORQUÍN, FELICIDAD (1982), *El padre del Pinocho español*, en suplemento *El País Semanal*, diario *El País*, domingo 26 de abril 1982, pp. 36-39.