

LAS EDICIONES INFANTILES EN LAS CORRIENTES ESTÉTICAS DE VANGUARDIA (1915-1936)

Jaime García Padrino^a

Fechas de recepción y aceptación: 31 de diciembre de 2015 y 28 de enero de 2016

Resumen: Las primeras décadas del siglo XX conocieron el triunfo de nuevas concepciones estéticas en el diseño artístico que, junto a los avances técnicos de la impresión y el desarrollo editorial, se convirtieron en factores determinantes de los profundos cambios experimentados entonces en ese juego de las imágenes al servicio de un texto literario. Además de la aparición de nuevas corrientes creadoras en los textos literarios, en aquellos años anteriores al inicio de la Guerra Civil cambiaron, sobre todo, la maquetación y el formato de las publicaciones, lo que permitió a los artistas plásticos de la época jugar con unas posibilidades expresivas antes desconocidas, a la vez que los libros infantiles y juveniles ganaban un nuevo espacio en el ámbito general de la cultura española.

Palabras clave: ediciones infantiles, corrientes estéticas, imágenes, libros infantiles y juveniles.

Abstract: The first decades of the 20th century witnessed the triumph of new aesthetic conceptions in artistic design that, along with the technical progress of printing and editorial development, became determinant factors of the deep changes then experienced in such game of images aiding a literary text. In addition to the emergence of creative trends in literary texts, those years prior to the Civil War's commencement,

^a Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura-Centro de Formación del Profesorado. Universidad Complutense de Madrid.

Correspondencia: Universidad Complutense de Madrid. Edificio La Almodena, Rector Royo Villanova s/n, Ciudad Universitaria. 28040 Madrid. España.

E-mail: padrino@edu.ucm.es



layout and format, mainly, were changed, which enabled visual artists at that time play with expressive possibilities previously unknown, while children's and young people's books won a new space in the general setting of Spanish culture.

Keywords: children's editions, aesthetic trends, images, children's and young people's books.

El inicio de las relaciones entre las ediciones infantiles —o lo que es lo mismo, de las publicaciones no periódicas destinadas a la infancia y a la juventud— y las corrientes estéticas de vanguardia cabe ubicarlo en la fecha de 1915. Aquel año registró, entre otros, dos hechos trascendentales: primero, el 9 de julio fallecía Saturnino Calleja Gutiérrez, fundador de la editorial de su mismo nombre y orientador de las líneas generales que marcaron tanto las tendencias literarias como las plásticas en la primera expansión de las ediciones literarias dedicadas a la infancia y a la juventud. Ese fallecimiento y el cambio en la dirección de la editorial a favor de su hijo Rafael favorecieron un notable cambio en aquellas líneas generales que desde entonces se orientaron hacia direcciones más vanguardistas.

Y segundo, en ese mismo año se producía el arranque de la colección “Las obras maestras al alcance de los niños”, publicada por la editorial Araluce, que trasladaba así unos modelos que ya habían triunfado en Inglaterra, marcando de ese modo un importante cambio en las influencias extranjeras a favor de las ediciones inglesas que tendrían proyección también en las publicaciones de la editorial Ramón Sopena e incluso en las renovadas de la casa Calleja.

Cerrar aquella evolución en la fecha de 1936 no necesita una especial explicación, dada la extraordinaria e indudable trascendencia que tuvo el inicio de la Guerra Civil en el mes de julio de aquel año para todos los órdenes de nuestra vida social y cultural.

Marcado así aquel ámbito 1915-1936, hay que considerar dos planos diferentes, pero absolutamente complementarios, a la hora de entender la vinculación entre vanguardias estéticas y ediciones infantiles. De un lado, la clarísima influencia de movimientos como el *art nouveau* o *art déco* hasta el cubismo, y, de otro, los intentos de los editores y los creadores literarios en aquella época de buscar nuevos caminos que vinculasen las creaciones literarias dirigidas a los más jóvenes con las nuevas manifestaciones, no solo del arte, sino también de la ciencia y de los nuevos inventos.

A tales factores hay que añadir la labor dedicada entonces a la difusión y promoción de la literatura infantil, labor eficaz y rigurosa y realizada, en lo esencial, tanto desde las editoriales como desde las publicaciones periódicas, revistas infantiles y periódicos y revistas generales con secciones dedicadas al niño.



Trazados así los rasgos generales de aquella renovación creadora –presente tanto en los textos literarios como en las ilustraciones que los recreaban–, este artículo se centrará en los aspectos más destacados de aquella labor editorial de los años veinte y los anteriores al inicio de la Guerra Civil, marcada fundamentalmente por la consolidación de las ediciones de Saturnino Calleja, por una innovadora propuesta lanzada por la editorial Araluce para acercar los grandes clásicos a los más jóvenes y por la incorporación posterior de otras editoriales, también decisivas en aquella tarea renovadora del libro infantil, como Juventud, Rivadeneyra y CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones).

1. LA LABOR RENOVADORA DE LA EDITORIAL CALLEJA

Tras el fallecimiento del fundador de la editorial, los años veinte fueron para la editorial Calleja la época del éxito indiscutible de sus “Cuentos de Calleja en colores”, reflejo de la importante renovación acometida por el primero de los hijos de Saturnino, Rafael Calleja Gutiérrez, que confió las directrices artísticas a Salvador Bartolozzi, artista que colaboraba con esta editorial desde 1907, fecha de su regreso de París. Durante su estancia en aquella ciudad¹, Bartolozzi había tenido ocasión –al igual que Rafael de Penagos y Federico Ribas– de convivir con otros artistas notables de la época² y de conocer, por tanto, los propósitos innovadores que marcaron las tendencias estéticas de los principios del siglo XX.

Ese conocimiento de las vanguardias estéticas y, en especial, del desarrollo de las técnicas en el diseño y confección de los carteles como reclamos publicitarios animó a estos editores a una necesaria actualización –o “rejuvenecimiento” formal– de las colecciones que habían popularizado ya el concepto de “cuento de Calleja”. De tal modo, en las tapas de aquellos volúmenes de pequeño formato fueron sustituidas las imágenes de clara filiación decimonónica en su planteamiento estético por otras más estilizadas, de línea precisa y colores básicos, firmadas en su amplia mayoría por Rafael de Penagos³, junto a otros artistas habituales en esta segunda época como Nadal y Augusto, que plantearon cada una de aquellas tapas como claros reclamos acerca de sus contenidos o del carácter de sus personajes, jugando también con la tipografía, los enfoques y la estilización de las figuras (*El alcalde Cascanueces*; *La cruz del diablo*). Actualizada así la presentación formal

¹ Espina, A. (1951) *Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra*. México D. F.: Unión Editorial. Lozano Bartolozzi, M.^a del Mar “Salvador Bartolozzi, ilustrador y cartelista”, en *Descubrir el arte*, núm. 18, agosto 2000, pp. 70-73.

² Antonio Espina destaca su relación de amistad con Pablo Picasso durante aquellos años parisinos.

³ Rafael de Penagos fue además el creador de las imágenes para las tapas de los volúmenes con las traducciones de Emilio Salgari y de buena parte de los volúmenes de la Biblioteca Perla.



de estas populares series, las ilustraciones interiores y la maquetación se mantuvieron sin cambios notables hasta la desaparición de la propia editorial Calleja⁴.

Dentro de aquel mismo espíritu renovador y vanguardista, la editorial lanzaba al mercado hacia 1917⁵ una nueva colección con el significativo título de “Cuentos de Calleja en colores”. Sus diversas series desarrollaron un nuevo concepto del libro ilustrado, con especial cuidado en su maquetación y en la presentación formal, donde se mostraba esa misma clara influencia de un nuevo concepto en el diseño del cartel publicitario, contando con la colaboración de otros artistas plásticos vinculados también a las innovadoras corrientes estéticas de aquellos años. Así, además de Salvador Bartolozzi y Rafael de Penagos, los “Cuentos de Callejas en colores” contaron con las imágenes de José Zamora, Federico Ribas, Máximo Ramos, Echea..., firmas que eran habituales al mismo tiempo en las revistas gráficas de aquellos años: *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Estampa* o *Crónica*.

Junto a Salvador Bartolozzi, este en su función de director artístico, Rafael de Penagos⁶ destacó entre los artistas plásticos que marcaron con su rotunda personalidad las publicaciones de Saturnino Calleja⁷. Su estilo característico –que llegó a ser un sello en las ilustraciones de la prensa de entonces y en los carteles de publicidad– quedó reflejado también en numerosos volúmenes publicados en las diversas colecciones de aquella editorial, como los titulados *Juanito y Margarita* (1918?) o *Boliche, Curruquete y Don Tilín* (1931), de Enrique Castillo, y al terminar la Guerra Civil, los *Cuentos del tío Fernando* (1941), de Fernando Fernández de Córdoba⁸.

⁴ *Ibidem*, pp. 170-175.

⁵ Durante este año visitaron Madrid los *ballets* rusos, cuya escenografía y concepciones estéticas influyeron decisivamente en muchos de los artistas plásticos de la época, como José Zamora o el propio Bartolozzi.

⁶ Rafael de Penagos Zalabardo (Madrid, 1889-1954) se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando junto a pintores como José Solana y Victorio Macho. Después de su estancia en París, colaboró con las principales revistas y periódicos de la época (*Esfera*, *Blanco y Negro*, *ABC*). Creador de carteles publicitarios para empresas, como la casa Gal, en 1925 obtiene la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Arte Decorativo, celebrada en París, que marcó el inicio oficial del denominado *Art Decó*. Obtiene una cátedra de Dibujo en 1935 y en los años de la Guerra Civil colabora con varios carteles en las actividades de propaganda dirigidas a los soldados y a la población del bando republicano. Recién terminada la Guerra Civil reanuda sus colaboraciones con las editoriales españolas. En 1948 se traslada a Chile, donde reside hasta 1952, para vivir un año en Buenos Aires y regresar a España en 1953, donde fallece al año siguiente víctima de una trombosis cerebral (véase “Cronología”, en AA. VV., *Penagos* (1889-1954). Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2.ª ed., 1989, pp. 65-69).

⁷ Si bien las colaboraciones de Bartolozzi cesaron en 1928, coincidiendo con el cambio de Rafael Calleja en la dirección de la empresa por su hermano Saturnino, Penagos mantuvo sus colaboraciones hasta los primeros años de la posguerra.

⁸ Estas ilustraciones, aparecidas poco después de terminar la Guerra Civil, hablan de una rápida, aunque quizá no completa, incorporación de Penagos a la vida artística y social de aquella España surgida del enfrentamiento bélico, y aparentemente no lastrada por sus carteles para los servicios de propaganda de la Segunda República en aquellos años bélicos.



Tras su experiencia personal y profesional en el París de las primeras décadas del siglo XX⁹, José Zamora –extraordinario pintor y cartelista, autor de figurines y escenografías teatrales– se convirtió en uno de los más claros ejemplos de la influencia del *Art Decó* en las ilustraciones infantiles. Su estilo estuvo marcado por el decorativismo y una rica ornamentación, que dotaban a sus imágenes de un sentido escenográfico y de una gran riqueza visual en sus detalles por el barroquismo de sus ambientaciones –tal como sucede en la cueva de los ladrones de *Ali Babá*– y por la delicadeza e ingenuidad de sus personajes infantiles, donde unas leves y menudas pinceladas de color conseguían una rica caracterización con variadas expresiones de inocencia y fina sensibilidad, como demuestran sus imágenes para *El dragón de llama*, de Edith Nesbit (1922). En otros de sus dibujos, con suaves y firmes trazos animaba unas figuras de canon alargado, de extraordinaria elegancia con honda raíz en aquella corriente estética de vanguardia.

La labor de Federico Ribas¹⁰ presenta rasgos comunes –con relación a Zamora, Penagos y Bartolozzi– en su trabajo como ilustrador infantil, tanto en sus orígenes y formación como en los campos frecuentados, con sus trabajos para carteles publicitarios y revistas de carácter general. Sus colaboraciones para distintos volúmenes dentro de las series de “Cuentos de Calleja en colores” estuvieron marcadas por un gusto exquisito en la delicadeza y la sensibilidad de sus figuras humanas, especialmente las femeninas, por los suaves colores y por una rica composición de las escenas jugando con los planos (*El príncipe y el visir*, *La Cenicienta* y *El dragón de llama*).

Pero, sobre todo, las ilustraciones de Penagos, Bartolozzi, Zamora y Ribas marcaron también el estilo de aquellos volúmenes ilustrados, como las primeras realizaciones definidas de ese concepto del álbum de imágenes, dentro de la auténtica revolución editorial que marcaron las nuevas series agrupadas en los “Cuentos de Calleja en colores”.

De esa forma se afianzó una particular tradición en la ilustración de los libros infantiles en España, gracias sobre todo a la indudable popularidad y difusión que alcanzaron a lo largo de varias décadas. Así, la primera de las series incluidas en los “Cuentos

⁹ De los trabajos realizados en París por José Zamora se conservan varios bocetos a todo color de los figurines para *music-hall* en locales de aquella ciudad, donde la fantasía de este ilustrador animó a personajes como la diosa Minerva, lápices y tubos de color personificados, figuras femeninas con leves vestidos en forma de alas de mariposas y sombreros exóticos... Esos originales forman parte hoy de la colección “Paris Music Hall”, dentro de la Hargrett Library, de la Universidad de Georgia (EE. UU.), donde se reúnen varios miles de dibujos, de variados y numerosos artistas, utilizados para aquellos espectáculos entre 1920 y 1938.

¹⁰ Federico Ribas (Vigo, 1892-1952) realizó sus primeros trabajos como ilustrador en diarios de Buenos Aires, donde vivió en 1911. Al año siguiente se traslada a París, donde convive con otros artistas españoles y colabora en la revista *Mundial*, dirigida por Rubén Darío. Colaborador de las principales publicaciones periódicas españolas y autor de numerosos carteles publicitarios, fue presidente de la Asociación de Humoristas Gráficos e Ilustradores. Al terminar la Guerra Civil, se exilia en Argentina donde, entre otros trabajos, realizó bocetos de personajes y decorados para productoras cinematográficas argentinas.



de Calleja en Colores”¹¹ estuvo orientada al desarrollo de los álbumes de imágenes con un concepto innovador y plenamente actual. Para ello, la editorial Calleja –o quizá su director artístico Salvador Bartolozzi– tuvo presentes los modelos proporcionados con la publicación de artistas extranjeros, como sucedía con *Los tres piratas* (1916) y con *Gazapito y Gazapete* (1916), obras del ilustrador inglés Ernest A. Aris, que desarrollaba una línea de animales humanizados con notable carga humorística. En la misma serie aparecieron también grandes álbumes con los ilustradores más representativos de esta segunda época en la editorial, como los titulados *El príncipe y el león* (1916), con ilustraciones de Federico Ribas y de Millar, y *Clarafrente* (1916), ilustrado por Salvador Bartolozzi y por Millar.

La segunda serie de aquellos “Cuentos de Calleja en colores”, con formato más reducido y encuadernación en rústica, incluía cuatro títulos –*Pezuñita y Gazapete*; *Pelusilla*, de la autora inglesa May Byron, con ilustraciones de Aris; *Ratón Robinson*, y *Gazapito Gulliver*– que continuaban esa línea de animación de protagonistas animales con una clara intención humorística.

En la tercera de tales series, la editorial Calleja publicó ilustraciones de otros artistas ingleses como Margaret Tarrant, para una versión de *Cuentos de Perrault*, y una selección de *Las fábulas de La Fontaine*, traducidas en verso por E. Díez Canedo, con ilustraciones de T. C. Derrick –que introducían el estilo de línea limpia o clara en unas láminas encartadas de clara inspiración neorromántica–, junto a otras versiones de los *Cuentos de Madame D’Aulnoy* y *La cabaña del tío Tom*, de H. S. Stowe.

La cuarta de estas series incidía en esa búsqueda de unos formatos más económicos, pero sin descuidar en ningún momento la calidad de las ilustraciones. De acuerdo con ese propósito, en ella aparecieron traducciones de versiones presentadas como anónimas de cuentos ya clásicos como el antes citado *Juanito y Margarita*, ilustrado por Penagos, y *La Cenicienta* (1918?), con imágenes de Federico Ribas.

Pero una de las más completas aportaciones a la historia de la literatura infantil española en estas primeras décadas del siglo XX, tanto en el tratamiento de los textos como en las corrientes plásticas que orientaron aquellas publicaciones, aparecía como una serie independiente dentro de estos “Cuentos de Calleja en colores”, y como obra de Salvador Bartolozzi.

Este hito en la historia de la ilustración infantil española –y también en el ámbito más general de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud– tendría su origen en la anterior traducción y publicación de *Aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, con

¹¹ Con los cambios derivados de la nueva dirección de Saturnino Calleja Gutiérrez, a partir de 1928, y sucediendo a su hermano Rafael, esta serie introdujo ligeros cambios en su presentación formal y con el título ahora de “Cuentos de plata”.



el subtítulo de *Primeras andanzas del famoso muñeco de madera*. Para esta edición, Saturnino Calleja utilizó las ilustraciones italianas de Chiostrri, pero encargó el diseño de la tapa –o primera de cubierta– a Salvador Bartolozzi, quien empleó figuras del ilustrador italiano pero completando esa imagen con una recreación del personaje central, de ese muñeco de madera. Conforme al carácter declarado en el subtítulo, en las palabras finales –añadidas en esta traducción– se anunciaban a los lectores nuevas aventuras de este personaje, bien alejadas del carácter de las vividas hasta entonces por Pinocho pero a quien ya le caracteriza su autor como personaje “llevado por su alma viajera”.

El primer volumen con estas nuevas andanzas, incluido en aquellos “Cuentos de Calleja en colores”, apareció con el título de *Pinocho emperador* y configuraba ya en sus aspectos básicos, tanto en lo literario como en lo plástico, el carácter de esa anunciada continuación. De tal forma, el autor presentaba a su personaje como devorador de lecturas de aventuras, lo que –a modo de peculiar Quijote– le llevará a vivir apasionantes aventuras estableciendo en todo modo con sus lectores una particular complicidad, haciéndolos partícipes de sus avatares, ofreciéndoles explicaciones directas e introduciendo en el texto apelaciones y justificaciones particulares (*Pinocho emperador*).

En los aspectos plásticos, este primer volumen ya ofrecía una clara imagen de la armonización de texto e imágenes, jugando con ellos para ofrecer un producto completo de notable cuidado en su presentación y de un exquisito gusto en los recursos utilizados. El texto aparecía en algunas páginas silueteando las imágenes, mientras que otras ofrecían espléndidas ilustraciones a página completa, mostrando los principales elementos del estilo de su creador: grandes espacios en blanco combinados con manchas de colores sólidos y una composición visual marcada por el dinamismo y un equilibrio visual, junto a un exquisito gusto por los detalles en la ambientación cuando así lo requería la caracterización de un determinado momento en la aventura.

Apropiado así del nombre de Pinocho y de parte de sus rasgos físicos más característicos, Bartolozzi introdujo diversos elementos renovadores no solo en el tratamiento temático y en los recursos literarios, sino sobre todo en la concepción plástica de ese personaje y de los ambientes donde vivía sus apasionantes aventuras, tal como muestran –entre muchos de los ejemplos posibles– los volúmenes titulados *Pinocho en la India* –con una cuidadísima recreación de un templo hindú–, *Pinocho en el Polo Norte* –donde conseguía con una extraordinaria sobriedad de recursos plásticos y con leves toques de color ofrecer una imagen bellísima de un amanecer en aquellos lugares–, *Pinocho en la China* –aquí recreaba con singular maestría figuras inspiradas en el arte oriental, añadiendo siempre un ligero toque humorístico¹²¹– o los juegos de colores en la imagen del

¹² Véase, en este caso, cómo la firma del ilustrador aparece en disposición vertical, a modo de la escritura china.



disparatado viaje de *Pinocho en la Luna* y los toques irónicos y juegos de perspectivas de *Pinocho en el país de los hombres gordos* y *Pinocho en el país de los hombres flacos*.

Este Pinocho hispano –y este es otro de sus elementos renovadores¹³– era un auténtico y moderno aventurero. Viaja a la China y a la Luna, explora el Polo Norte, o da la vuelta a clásicos de la literatura juvenil al narrar las aventuras del particular personaje, como en *Pinocho en el país de los hombres flacos*. Pero tal figura heroica, protagonista de una larga serie de 48 libros, no quedaría completa sin la figura de un antihéroe, de un antagonista que diera mayor interés a las historias. De nuevo la pluma y el lápiz de Bartolozzi crearon otro interesante personaje, Chapete, cuyo único fin sería eclipsar la gloria de Pinocho y su valor, dando lugar así a una larga serie de títulos –con el cambio incluso del subtítulo de esta serie, que pasaría a titularse “Pinocho contra Chapete”–, para los que su autor e ilustrador creó numerosos personajes cargados de simpatía y delicadeza.

Las ilustraciones creadas por Bartolozzi respondían al mismo propósito renovador que inspiraba la recreación temática y formal de las narraciones de tales aventuras, donde lo fantástico nacía de la aparente normalidad en el comportamiento de un personaje “anormal”: el muñeco de madera. Ese juego de la realidad deformada, para el que contaba su autor con la complicidad de los propios lectores, era servido con una simplicidad de líneas y un tratamiento de colores planos, con un esquematismo casi infantil, anunciador de una nueva visión estética que se integraría después con total propiedad en el concepto del *Art Decó*. Dentro de ese tratamiento plástico, el autor sabía introducir el toque maestro de una cuidada ambientación, un peculiar empleo de la perspectiva y un equilibrado tratamiento de la ironía y la sátira en la caracterización de personajes y situaciones (*Pinocho en la India*, *Pinocho inventor*, *Pinocho detective*).

Además, la labor ilustradora de Salvador Bartolozzi dedicada a las publicaciones infantiles atendió también a las páginas de la prensa infantil –revista *Pinocho*– y los suplementos en la prensa general –*Los lunes de El Imparcial*–, compartiendo sus trabajos para las publicaciones de carácter adulto, como sus portadas para “La novela semanal” y para obras de los principales novelistas de la época¹⁴. Entre esas colaboraciones destaca el desarrollo de *Pinocho* (1925-1928), una modélica revista infantil por su presentación, la calidad de sus colaboraciones y el atractivo de sus variadas secciones. Al mismo tiempo, las portadas de los distintos números sirvieron a Bartolozzi para desarrollar unos juegos

¹³ El éxito conseguido por esta recreación del modelo italiano animó a Bartolozzi a dotar de una total independencia a su personaje, buscándole para ello un origen bien distinto al creado por Collodi: este muñeco de madera no es obra de un adulto, Geppetto, sino de un niño, Currusquín, hijo de un fabricante de juguetes, cuya impericia justifica el tamaño desmesurado de su nariz y no sujeta ahora a cambios según las mentiras del personaje, pues el héroe recreado por Bartolozzi es un héroe incapaz de algo tan innoble.

¹⁴ Véase García Padrino J. “Bartolozzi: el dibujante de los niños”, en *Así pasaron muchos años...* Cuenca: Edic. de la Univ. de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 31-63.



humorísticos –en forma de chistes gráficos protagonizados por los personajes de la revista– y juegos tipográficos propios de los carteles de la época.

Al cesar sus colaboraciones para la editorial Calleja, Salvador Bartolozzi se dedicó a la no menos genial creación de las “Aventuras de Pipo y Pipa”, desarrolladas entre 1928 y 1936, con las que volvía a demostrar su dominio de los recursos plásticos, del manejo del color, de su inventiva para crear situaciones originales y de la viveza en la creación de escenas, cualidades que le otorgaron un puesto indiscutible en el panorama artístico de su época. Creadas para una revista de la época, *Estampa*¹⁵, estas “Aventuras de Pipo y Pipa” aparecieron en sus páginas como entregas semanales con viñetas monocromas y breves textos al pie.

Una vez que estos nuevos personajes gozaron también de indudable popularidad, la propia empresa editora de la revista, Rivadeneyra, decidió su publicación en formato libro, configurando asimismo un modelo de álbum de imágenes de precio asequible que seguía muy de cerca el concepto desarrollado en la época de la editorial Calleja tanto en el juego de la disposición de textos e imágenes, como en la presentación a página completa y doble página de algunas de las ilustraciones. No obstante, Bartolozzi introducía en estos volúmenes otros elementos renovadores, como el juego con las posibilidades expresivas de la tipografía, incorporando los títulos de cada volumen a las imágenes de la portada, lo que formaba un cuerpo único entre esos textos y las correspondientes imágenes.

Además, el estilo de Bartolozzi derivó en estas creaciones hacia un mayor tratamiento humorístico de los personajes y un esquematismo en la ambientación que hacía de algunas de aquellas ilustraciones ambientes propios de ensueños infantiles, al romper el reflejo de la realidad conocida y conseguir presentarlas como mundos propios de decorados para obras de títeres. Con tales elementos, la creación de Pipo y Pipa mostraba en este artista una notable evolución estilística con el empleo de formas geométricas, unas líneas más acentuadas en el dibujo y un toque caricaturesco en determinados personajes, conforme a los nuevos caminos marcados por el triunfo del *Art Decó* en el ámbito del diseño gráfico.

2. LA RENOVACIÓN DEL LIBRO INFANTIL EN OTRAS EDITORIALES DE LA ÉPOCA

Hacia 1915, un editor barcelonés, Ramón de San Nicolás Araluce, introdujo en nuestro país unas ediciones inglesas que trataban de acercar las grandes obras clásicas a

¹⁵ García Padrino, J. *Libros y literatura para niños...*, p. 360.



los lectores infantiles y juveniles con versiones de autores actuales, en la línea inaugurada por los hermanos Lamb con las obras de Shakespeare¹⁶. Conforme a ese propósito, Araluce inició una colección titulada “Las obras maestras al alcance de los niños”, con traducciones de textos firmados por H. E. Marshall, Jeanie Lang o Mary Macgregor e ilustrados por W. Heath Robinson.

Pero la aceptación de estos volúmenes animó al editor a buscar la colaboración de escritores e ilustradores nacionales para ampliar este proyecto editorial. Así, sustituyó algunos de los textos traducidos y las ilustraciones originales de los primeros volúmenes por otras creaciones de María Luz Morales y José Segrelles, quienes llegaron después a ser sus colaboradores más característicos¹⁷. El formato de la colección incluía como encartes las ilustraciones de cada volumen, lo que implicaba la selección o realce de los momentos más significativos o más cargados de emotividad en cada historia. Por otra parte, el estilo de estas imágenes, a modo de pinturas realistas, quedó marcado por la personalidad de José Segrelles Albert¹⁸, cuyo estilo aparecía definido por una delicada fantasía y riqueza cromática, siempre al servicio de un reflejo fiel del espíritu de las diferentes obras ilustradas¹⁹.

Junto a este artista valenciano²⁰, la editorial Araluce contó también con la colaboración de extraordinarios artistas de la época que crearon un estilo propio en aquellos volúmenes de “Las obras maestras al alcance de los niños”, marcado por un realismo épico en la animación de las escenas, una grandilocuencia plástica acorde con el tono de los textos recreados y un movimiento y una plasticidad muy notables, de singular fuerza expresiva a la hora de ilustrar los momentos más significativos de cada historia. Entre aquellos artistas plásticos destacaron Homs (*Más cuentos de Grimm, Más cuentos de Andersen*), Adrián Gual (*Leyendas taumatúrgicas*), Enrique Ochoa (*Historias de Esquilo*), F. de Myrbach (*Los héroes*), Jesús de la Helguera (*Los siete infantes de Lara. Leyenda del romancero castellano*), J. Camins (*Historias de Tirso de Molina*), Rapsomanikis (*Historias*

¹⁶ Véase García Padrino, J. “Prólogo”, en *Historias de Shakespeare*. Madrid: Anaya, 1997.

¹⁷ Es el caso de *La Iltada* o *El sitio de Troya*, que apareció con texto de Jeanie Lang e ilustraciones de W. Heath Robinson, para contar después con otra edición, firmada ahora por María Luz Morales y con imágenes de José Segrelles.

¹⁸ Nacido en Albaida (Valencia) en 1885 y fallecido en 1969, José Segrelles es considerado uno de los más notables artistas plásticos de nuestro siglo. Como ilustrador pronto mereció el reconocimiento de la crítica por su labor con *Las florecillas de San Francisco* (Barcelona, 1926). Ya entonces destacaban sus colaboraciones, casi en exclusiva, para las ediciones de Araluce. Junto a esa dedicación a las obras dirigidas a niños y jóvenes, Segrelles ocupa lugar destacado en la historia actual del arte español gracias también a sus ilustraciones para obras como *El Quijote* o *La Celestina*.

¹⁹ Véase el prólogo de J. García Padrino para *Tradiciones iberas*, de María Luz Morales, con ilustraciones de José Segrelles. Madrid: Anaya, 1997.

²⁰ Sus ilustraciones aparecían con la firma de José Segrelles o bien solo como Albert, segundo de sus apellidos.



de Aristófanes), R. López Morelló (*Sakuntalá de Kalidasa*), S. Tusell (*Cuentos de la Alhambra*) y Toullot (*La canción de Rolando*)...

Por aquellos mismos años la editorial Ramón Sopena publicó versiones de ediciones inglesas en la colección “Biblioteca para niños”, como la obra de S. H. Hamer titulada *Episodios y aventuras*, con ilustraciones de A. Rackham y de otros artistas plásticos. En otra de sus colecciones, “Libros para premio”, Sopena desarrollaría una exploración de las posibilidades del álbum ilustrado en formato más reducido y, sobre todo, precios más asequibles para un mercado más amplio²¹.

De acuerdo con aquellos planteamientos innovadores en la utilización de las imágenes dentro de las publicaciones infantiles por parte de la editorial Ramón Sopena, el volumen titulado *Monita, Babuino y Macaco o los tres pilletes* (1915?), de Joan Llaverías, abriría la antes citada colección de “Libros de premio”, que llegaría a contar al menos con doce títulos²². Era una breve narración, protagonizada por animales, con breves textos al pie de las escenas ilustradas a toda página, donde Llaverías jugaba con unas figuras de animales humanizados en comportamientos satíricos y disparatados. El tratamiento plástico, de clara inspiración realista, se ocupaba de acentuar esos tonos humorísticos de las breves y absurdas historias, como muestra también el volumen titulado *El misterio de la caja del señor Chimpancé* (1915?).

También la editorial Ramón Sopena introdujo en nuestro país otra interesante creación que combinaba las posibilidades expresivas de unas imágenes plásticas de neto carácter humorístico con textos que narraban aventuras disparatadas con un protagonismo infantil. Se trataba de *Las tribulaciones de Meterete* (1917?), de J. Monsell²³, dentro de la colección “Biblioteca para niños”, que enriquecía así la serie de títulos anteriores dominados por una clara influencia de autores e ilustradores ingleses, tal como antes quedó señalado. Las ilustraciones de Monsell, en blanco y negro y en colores, de línea precisa y clara con gran cuidado por los detalles y distintos planos en los enfoques, se enmarcaban

²¹ Estos volúmenes, de formato 170 x 250 milímetros y encuadernación en rústica, incluían la siguiente presentación de la editorial: “Los niños cuya tierna inteligencia no se halla aún habituada a la atención necesitan siempre un aliciente para aficionarse a los libros; y estos volúmenes, genuinamente españoles, se lo ofrecen de tal modo, que son los más a propósito para despertar en ellos el interés que deben prestar luego al estudio. No se ha hecho nada en España que pueda compararse con esta original publicación tan atrayente, tan sugestiva, que es siempre recibida con júbilo por todos los niños de habla española”.

²² Esos son los títulos que aparecen relacionados en el ejemplar que he utilizado de *Monita, Babuino y Macaco*. Además de este título, la colección incluía: *Los deportes de los animales, La víspera de Reyes, Las diabluras de Tito, Canciones infantiles, El misterio de la caja del señor Chimpancé, Los chicos de Animalandia, Luchas de animales, El perro bandolero, Los ojos del dragón, Cómo nos imitan los animales y El circo del señor Tigrino*.

²³ John Robert Monsell (1877-1952) ilustró numerosos títulos publicados en distintas editoriales londinenses durante las dos primeras décadas del siglo XX. Uno de ellos, *The mischievous gnome: a story book for little folks*. London: Casell & Co, 1913, podría corresponder al traducido y publicado por la editorial Ramón Sopena.



en ese estilo neorromántico de lo que podría considerarse como escuela inglesa de los primeros años del siglo XX.

Otra novedosa aportación de Ramón Sopena al concepto de álbum ilustrado en formato económico correspondió a la serie “Cuentos en colores”, dedicada a versiones de cuentos y relatos clásicos y creaciones originales del artista belga Asha. Así aparecieron en esta serie títulos como *Pulgarcito y Caperucita Roja* —que abrían la colección—, *Bertoldo y Bertoldino* o *Gulliver en el país de los enanos* y *Gulliver en el país de los gigantes*. Presentada como una creación original de este “notable caricaturista belga”²⁴, la serie presentaba las aventuras disparatadas de Pirulete, un niño capaz de organizar los más tremendos desastres con sus travesuras.

También en la capital catalana aparecieron libros de formato apaisado y medidas superiores a las consideradas entonces como habituales, con imágenes de Apelles Mestres, Apa (Feliu Elías), Opisso, Torné Esquius, Vinyals, Emili Ferrer o Xavier Nogués²⁵.

Un ejemplo de aquellos primeros álbumes de imágenes publicados en Barcelona lo tenemos en la obra titulada *Rosalinda*, de la editorial Muntañola, con un relato de J. Gay de inspiración tradicional, ilustrado por Ricardo Opisso, que era incluida en una serie de significativo título: “Colección Amic. Cuentos populares ilustrados”. Asimismo, en este lujoso volumen había una clara influencia modernista o *noucentista* por el ornato de las páginas de texto con cenefas y colofones que ya eran habituales en otras ediciones ilustradas por aquellos mismos años, como las publicadas por los Sucesores de Blas Camí y por la Imprenta Elzeveriana, donde también eran frecuentes las colaboraciones de Ricardo Opisso²⁶.

Otras editoriales cuidaron también, a partir de 1925, la presencia de ilustradores vinculados a las corrientes artísticas del momento. La burgalesa Hijos de Santiago Rodríguez lanzó una cuidada colección de gran formato, la “Biblioteca Rodríguez”, cuyos volúmenes mostraban, en su maquetación y en las ilustraciones, el triunfo de aquella estética del *Art Decó* en sus diversas variantes. Así, la tipografía geométrica dominaba la portada de *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, de Sofia Casanova,

²⁴ Así era presentado en la propaganda editorial incluida en cada volumen.

²⁵ Véase Rifá Llimona, F. “Historia crítica de la ilustración en Cataluña”, en *Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil: Historia Crítica de la Literatura Infantil e Ilustración Ibéricas*. Mérida (Badajoz): Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, 2000, pp. 93-98; Durán T. “De los clásicos a hoy”, en *Primeras noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 153, 1998, pp. 59-64, y Castillo, M. *Grans il·lustradors catalans*. Barcelona: Barcanova, 1997.

²⁶ Véanse las obras relacionadas en la *Bibliografía histórica del libro infantil en catalán*, de Teresa Rovira y M.^a del Carmen Ribé. Madrid: ANABA, 1972. A modo de ejemplo, citaré las ilustraciones para los relatos de Manuel Marinell-lo, en la “Biblioteca Natura”, publicada por la Imprenta Elzeveriana y Librería Camí, en Barcelona, hacia 1917.



realizada por el ilustrador Gutiérrez-Laraya. O la ilustración firmada por Echea para la tapa de *El pájaro en la nieve y otros relatos*, de Armando Palacio Valdés, mientras que las imágenes de Rosario de Velasco, para *Cuentos para soñar*, de María Teresa León, mostraban la sensualidad de líneas y las formas delicadas, dentro de una ambientación exótica y fantástica, que caracterizaron muchas de las esculturas y objetos ornamentales creados en aquellos años de auge para el *Art Decó*. En otro volumen posterior de la misma colección, *Cuentos a mis nietos* (1932), de Carmen Karr, la ilustradora Rosario de Velasco mostraba una evolución hacia una mayor simplicidad en la concepción de las imágenes, con líneas suaves y formas redondeadas, colores más cálidos y detalles impresionistas en la ambientación.

No menos renovadores fueron los propósitos del editor barcelonés José Zendera, creador de la editorial Juventud, con la publicación de clásicos de la literatura infantil y juvenil, incorporando a su proyecto a ilustradores ya clásicos, como Joan Junceda, o que iniciaban entonces su carrera artística, como Lola Anglada y Jesús Sánchez Tena. Mientras Joan Junceda, de prestigio ya bien reconocido gracias a sus colaboraciones para la revista *Patufet*, o para numerosos títulos del escritor catalán Josep M.^a Folch i Torres, publicaba ahora en esta editorial uno de sus trabajos más completos, *El príncipe blanco* (1927), dentro de la colección “Los grandes cuentos ilustrados”, con un gusto por la ambientación medieval que tenía sus antecedentes en las ilustraciones de Joan Vila “D’Ivori” para *Les rondalles populars catalanes*.

Un caso particular entre los grandes ilustradores de aquellos años es el de Jesús Sánchez Tena²⁷, cuya corta vida truncó las posibilidades de haber configurado una de las labores más personales y completas en el desarrollo del concepto del álbum de imágenes. Después de sus primeros trabajos para la editorial Ramón Sopena –como autor del texto y de las imágenes para una serie de aventuras protagonizadas por Machuco y Pilongo

²⁷ Nace en Pédrola (Zaragoza), el 8 de enero de 1888. De formación autodidacta, ejerció las labores de la ilustración como un particular complemento de su auténtica profesión: empleado de Correos. Sin duda, su matrimonio con Concepción Navarrete, hija de Miguel Navarrete, director de la revista infantil *Charlot*, contribuyó decisivamente a que desarrollase sus capacidades creadoras en este terreno de la ilustración. Aunque la indeterminación de fechas para sus principales creaciones no permiten establecer un orden riguroso en sus colaboraciones para las editoriales de Ramón Sopena, Calleja y Juventud, parece que sus primeros trabajos fueron para la primera de estas, con la serie dedicada a los personajes de Machuco y Pilongo, y que no debió de aparecer antes de 1925. Colabora con la editorial Calleja, en su tercera época, es decir, a partir de 1928, para convertirse en una de las principales figuras con las que quiso contar la editorial Juventud, creada por José Zendera en 1927. Enfermo de tuberculosis, fallece el 27 de julio de 1931, y buena parte de sus creaciones siguieron publicándose con carácter póstumo gracias a la dedicación de su esposa, Conchita Navarrete. Aunque en algunos extremos sus datos y consideraciones sean discutibles, hay que agradecer a Antonio González Lejárraga (“José Sánchez Tena, el gran olvidado”, en *CLIJ*, núm. 116, pp. 27-36) sus esfuerzos por recuperar a esta figura no tan olvidada, y que se han completado con una interesante exposición mostrada en distintas ciudades españolas en el año 2001.



(¿1925?)—, aparecen en la editorial Saturnino Calleja *Zueco Rojo y Viaje de Zueco Rojo al país extraordinario*, dos obras que iban de definir su estilo artístico: trazos gruesos y definidos en el contorno y definición de los personajes, alternando con otras siluetas delimitadas con puntos, recurso también utilizado para reflejar movimientos o impactos en los personajes; contrastes violentos entre el blanco y el negro, en grandes manchas, empleadas también para jugar solo con las siluetas, al modo de Arthur Rackham, y la introducción en sus imágenes de textos breves, en forma de versos, canciones o ripios. También en la colección “Cuentos de plata” de esta misma editorial aparecieron *El castillo de Alto-Roble* (1935) y *Pulgarcito quiere crecer* (¿1942?), fechas que las sitúan como posteriores al fallecimiento del artista.

El proyecto más importante entre las colaboraciones de Sánchez Tena correspondió al realizado para la editorial Juventud, pero que se vería truncado por su defunción. Además de los volúmenes dedicado a *Titín Peluchín*, personaje que seguía de cerca los modelos y estilo que habían animado la creación del antes citado *Zueco Rojo*, Sánchez Tena ofreció al editor Zendrera una serie de 41 volúmenes dedicados a cuentos clásicos de los hermanos Grimm y de Andersen, de los que solo llegaron a ver la luz un total de 24, y que en 1935 aparecieron traducidos al catalán y publicados por la editorial Mentora²⁸. En estas ilustraciones se aprecia un estilo más vigoroso en su dibujo, en los contornos de las figuras, y un gusto por una tónica ambientación tradicional que recuerda los modelos instaurados en las *rondalles* catalanas por D’Ivori, cuyo orden y claridad en la concepción de escenas y ambientes dominaron aquella primera escuela catalana de ilustración. Mayor interés tienen sus figuras animales humanizadas que protagonizan las peripecias de Titín Peluchín, donde una suave ironía adorna su presentación caricaturesca.

Ya en el final de los años veinte, la importante renovación en temas y formas desarrollada en la literatura infantil por autores como Manuel Abril y Antoniorrobes tuvo también su continuidad en las ediciones en libro, gracias a la labor de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP). En sus revolucionarias iniciativas en favor de la difusión de la literatura y la cultura tuvieron también cabida los libros dedicados a los niños, que fueron así vehículos para los relatos de los dos escritores antes citados, que pudieron publicar en esta editorial algunos de sus relatos más interesantes e innovadores en el tratamiento del humor y de la fantasía dedicados al niño. Por desgracia, aquella iniciativa editorial fracasó pronto, por las a veces inevitables dificultades económicas, y con ella unas posibilidades de consolidar aquella literatura infantil de auténtica vanguardia que había visto la luz así en los “Cuentos para niños” de CIAP.

²⁸ *Ibidem*.



De tal modo, Manuel Abril debió limitarse en los años siguientes a las páginas de las secciones infantiles en la prensa, en especial, a *Gente Menuda*. Por su parte, Antoniorrolles mantuvo su labor también en aquella *Gente Menuda* y en la revista *Crónica*, pero sus narraciones no volverían a ser editadas en libros hasta 1935, fecha de la publicación de *Hermanos Monigotes*, si bien esta obra había sido premiada en el Concurso Nacional de Literatura Infantil de 1932. A pesar de esas dificultades, tanto los relatos de Manuel Abril como los de Antoniorrolles siguieron contando en estas nuevas ediciones con ilustraciones que reflejaban claramente aquellos nuevos rumbos estéticos.

Finalmente, esperamos haber ejemplificado así la clara vinculación de las corrientes estéticas de aquella época con las pautas editoriales para las publicaciones dedicadas a las edades más jóvenes, tanto en sus aspectos más formales como en los estéticos que marcaron una primera edad de oro de la ilustración infantil española.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1989) *Penagos (1889-1954)* Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2ª ed., pp. 65-69.
- BARTOLOZZI, S. (1951) *Monografía de su obra*. México D. F, Unión Editorial.
- CASTILLO, M. (1997) *Grans il·lustradors catalans*. Barcelona, Barcanova.
- DURÁN, T. (1999) “De los clásicos a hoy”. En *Primeras noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 153: 59-64.
- GARCÍA PADRINO, J. (1997) “Prólogo” para *Tradiciones ibéricas*, de MORALES, M^aL e ilustraciones de SÉGRELLES, J, Madrid, Anaya
- GARCÍA PADRINO, J. (1997) “Prólogo”. En *Historias de Shakespeare*. Madrid, Anaya,
- GARCÍA PADRINO, J. (2001) “Bartolozzi: el dibujante de los niños”. En *Así pasaron muchos años...* Cuenca: Edic. de la Univ. de Castilla-La Mancha: 31-63.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^aM. (2002) “Salvador Bartolozzi, ilustrador y cartelista”. En *Descubrir el arte*, núm. 18: 70-73.
- RIFÀ LLIMONA, F. (2000) “Historia crítica de la ilustración en Cataluña”. En *Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil: Historia Crítica de la Literatura Infantil e Ilustración Ibéricas*, Mérida (Badajoz), Consejería de Cultura, Junta de Extremadura: 93-98.
- ROVIRA, T y RIBÉ, M^a C. (1972) *Bibliografía histórica del libro infantil en catalán*, Madrid, ANABA.



