

## PRÓLOGO

Encuentro un sentido más profundo en los cuentos de hadas que me contaron en mi infancia que en la realidad que la vida me ha enseñado.

Friedrich Schiller, *Los Piccolomini* (III, 4)

Llevar a cabo a día de hoy un estudio de la pervivencia de los cuentos publicados hace ya más de un siglo por la editorial de Saturnino Calleja no es en absoluto una labor descabellada. Olvidados durante mucho tiempo, los volúmenes que este prolífico editor sacó a la luz durante unos años sumamente importantes para el desarrollo de la edición y de la renovación pedagógica en nuestro país contribuyeron de manera decidida a fomentar la afición por la lectura en generaciones de niños que no conocieron de las obras de autores de latitudes diferentes a la española más que las versiones editadas en las diferentes colecciones de esta casa editorial.

Es mucho lo que se ha escrito acerca de la contribución de Calleja a la mejora de la calidad de la enseñanza, así como de la importancia de las ilustraciones en el conjunto de sus publicaciones, sobre todo de los cuentos, pero poco o nada es lo que se ha investigado acerca del proceso a través del que llegaron a ver la luz unas obras que se convirtieron en referentes de los niños que leían sus versiones, unas obras que se asentarían en su imaginario y que contribuirían a conformar en ellos una determinada visión del mundo, sin saber que se trataba en realidad de obras salidas de la pluma de autores que habían vivido en tiempos y espacios muy lejanos a los suyos.

El hecho de que Calleja presentase estas obras como «universales» contribuyó sin duda a una rápida aceptación de los textos por parte de los lectores, que se veían reconocidos en ellos sin más. No obstante, los recursos utilizados en este proceso de «universalización» supusieron la desvirtualización de categorías tan importantes como las de autor o traductor, permitiendo con ello alterar los textos hasta el punto de hacerlos prácticamente irreconocibles en ocasiones. Precisamente por ello estos procesos de manipulación a los que se vieron sometidos la práctica totalidad de los cuentos que vieron la luz en su editorial merecen a día de hoy un estudio

detallado en tanto que muchas de estas alteraciones han condicionado las versiones difundidas en nuestro país de unos textos que podemos denominar sin temor a errar como canónicos en lo que al desarrollo y evolución del género del cuento popular se refiere. Y digo que merece un estudio detallado porque sus ediciones han sido a menudo criticadas por la falta de rigor y las intervenciones del editor en estas versiones que alcanzaron buena parte del mundo de habla hispana, sin tener en cuenta que cada época genera un panorama literario en el que proliferan un tipo de obras concretas y determinadas, como no puede ser de otra forma, por el influjo social, el pensamiento y la estética de cada momento, en cuya conformación intervienen elementos tan condicionantes como pueden ser las creencias, la raza o el sexo. Y Saturnino Calleja y sus libros tuvieron el suyo.

Podría parecer en un principio que una descripción así fuera de validez exclusiva para la literatura de creación, pero, muy al contrario de lo que se creía hasta hace algunos años, la literatura de expresión popular, en cuyo radio de acción se enmarca el género del cuento, se ve también determinada por este tipo de condicionantes externos que la han ido modelando, más que a ninguna otra, con el transcurso del tiempo. Como bien ha sabido ver Margit Frenk, cada uno de los géneros que se engloban dentro de lo popular tiene unas características bien diferenciadas, que imposibilitan por su variedad una definición única de este tipo de literatura<sup>1</sup>. Pero más allá de buscar una definición de algo que es bien conocido por todos, lo que verdaderamente resulta de interés para el lector es el hecho de que estas obras, que han conseguido traspasar fronteras y tiempos, nacieron todas al margen del canon literario de su momento y, sin embargo, han logrado convertirse en pilares fundamentales del mismo. Aun siendo esto así, su entidad como canon es problemática por definición, pues precisamente uno de sus rasgos definitorios es el hecho irrefutable de que siempre han sido tratadas como obras al margen de la literatura canónica, entendida esta como la única asociada al prestigio, a la calidad o a la estética.

Esta posición del género del cuento nos lleva, pues, a preguntarnos si tal diferencia viene determinada precisamente por el hecho de ser un género nacido en una situación atípica respecto de la obra literaria de la que sí conocemos el nombre de su autor, así como por haber surgido en un ámbito alejado de las esferas de poder. Pero lo cierto es que el por-

---

<sup>1</sup> Frenk, M. (2010): «¿Qué canciones cantaba el pueblo en los siglos XVI y XVII?», en *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular*, ed. VV. AA., Fundación Joaquín Díaz, pp. 3-8, aquí p. 4.

qué de su fijación escrita responde a una situación completamente diferente, que incorpora elementos de carácter social, pues nace con la clara intención de dotar de cohesión cultural a un pueblo con la finalidad de basar en ella la solución a una cuestión de carácter político, que no es otra que la unificación de una nación. En este sentido, el espíritu romántico y nacionalista del siglo XIX se convirtió en el impulsor de la búsqueda de un espíritu popular (*Volksggeist*) en el que había de ponerse de manifiesto la pureza de las obras del pueblo, de tal modo que, por ejemplo, la historia de la literatura infantil del siglo XIX en Italia está marcada de principio a fin por el *risorgimento*, una idea que impregna de un elevado tono patriótico todos los textos, desde Parravicini hasta Collodi y D'Amicis, en un intento común de formar al ciudadano de la nueva nación. Esta misma motivación fue la que guió precisamente la labor de recopilación filológica más importante que se conoce y que tuvo como resultado la preservación de un corpus que, de otro modo, tal vez se hubiera perdido en buena medida. No obstante, y aunque pueda pensarse de otra manera, en este proceso de recopilación no se pensó nunca en la infancia como receptor principal de los textos (algunos resultado de la fusión de varias versiones orales en una sola, otros adaptaciones de cuentos extranjeros), sino, al contrario, en un lector adulto capaz de entenderlos como la base cultural de un pueblo que, precisamente debido a su unidad cultural, debía unificarse también políticamente. Además, teniendo en cuenta que en la literatura popular operan quizá más que en ninguna otra unas fuerzas de poder que dejan abiertos resquicios para la resistencia y la subversión, sus destinatarios no eran precisamente las clases «populares», sino aquellos sectores de la sociedad cultos, con capacidad de leer y de gestionar ese acervo cultural común hasta convertirlo en la base sobre la que asentar el futuro de una gran nación.

Que este propósito sobrepasó con creces la intención con la que fue emprendido es algo bien sabido. La colección de cuentos recopilados por los hermanos Grimm fue revisada en diversas ocasiones y «adaptada» hasta alcanzar un tono que hiciera los cuentos aptos para los oídos infantiles, que se habían convertido ya desde su primera edición en sus más fieles lectores. En este proceso que se manifestó a lo largo de siete diferentes ediciones<sup>2</sup>, Wilhelm Grimm llevó a cabo lo que hoy calificaríamos

---

<sup>2</sup>La primera edición vio la luz en dos volúmenes publicados en 1812 y 1815 respectivamente. A partir de ahí los Grimm incluyeron en cada una de las posteriores ediciones (1819, 1837, 1840, 1843, 1850 y 1857) tanto textos revisados y modificados

como procedimientos de «manipulación» que afectaron a los textos fundamentalmente en el nivel léxico, pero también en el semántico. El hecho de que los textos no tuvieran un autor conocido y fueran patrimonio de la cultura popular permitió estas reescrituras sin que nadie objetara en ningún momento algo en contra de ello (con excepción de su hermano Jacob, quien no era partidario de manipular los textos, en tanto que tal acción alteraba el correcto proceso filológico de fijación de los mismos que había movido a ambos hermanos en su propósito inicial). También los cuentos de Perrault, y algunos de Andersen proceden de la tradición oral, y aunque en estos casos la intención de sus autores fuera otra, contribuyeron de igual modo a la fijación del género al encontrar entre sus lectores preferentes a miembros de todas las clases sociales. La peculiaridad, pues, de este proceso de fijación escrita fue lo que permitió que, en épocas posteriores, los cuentos populares pudieran ser sometidos a tales procesos de manipulación en función de las necesidades y las intenciones de los diferentes editores. Muchos de estos procesos han tenido lugar al hilo de la traducción, una de las formas más relevantes de reescritura si se tiene en cuenta que textos de estas características sobrepasan los límites de una comunidad cultural con enorme facilidad y que, hasta hace bien poco, no eran muchos los que conocían una lengua extranjera con suficiente precisión como para ser fieles al texto fuente en la medida deseable. Por otro lado, debe tenerse también en cuenta que el concepto de fidelidad a la obra original es algo relativamente nuevo, de lo que podemos hablar únicamente desde las décadas finales del pasado siglo y que está directamente relacionado con la entrada en vigor de las normativas que defienden la propiedad intelectual y los derechos de autor<sup>3</sup>.

---

como textos nuevos. También hubo cuentos de la primera edición que se eliminaron y se sustituyeron por otros.

<sup>3</sup>El primer estatuto conocido sobre Derecho de Autor se decretó en 1709 en Inglaterra. Es la denominada «Ley de Fomento de Aprendizaje», conocida también como «Estatuto de la Reina Ana», que reivindicaba la figura del autor, a la vez que tenía como principal objetivo alentar a los hombres a componer y escribir libros útiles y definía los plazos de duración de los derechos de autor, con lo que las imprentas perdían el privilegio de hacer lo que quisiesen con las obras en circulación. El Estatuto expiró en 1731, pero sentó la base del sistema de *copyright* tal como lo conocemos en la actualidad. La primera ley de propiedad intelectual dictada en España data precisamente de 1879, año de la puesta en marcha de la editorial Calleja, aunque en realidad no es hasta su revisión en 1987 cuando los editores empiezan a atenerse a la normativa recogida en ella.

En el caso del género objeto de nuestro estudio, bien es cierto que, aunque los propios textos no hayan llegado nunca a considerarse como parte del canon institucionalizado, al tratarse de textos de largo recorrido y difusión que han influido de manera decisiva en el proceso de formación de cada individuo por ser lecturas que tienen lugar en la infancia y la adolescencia, sí que forman parte de ese otro no institucionalizado que subyace tras el conocimiento convertido en «popular» y que, por tanto, dejará sus huellas de una forma u otra en obras que sí han pasado por mérito propio a formar parte de ese canon, a menudo tan subjetivo, de obligada lectura.

Teniendo esto en cuenta, y a la vista de las ediciones que inundaron el mercado español desde finales del siglo XIX y sobre todo a partir de 1916, año en el que se importa a España la maquinaria para la impresión en offset que facilitó sobremedida los procesos de edición<sup>4</sup>, resulta enormemente interesante ver qué textos leyeron los niños y adolescentes españoles de aquellos años y si han sido estas versiones las que han permanecido en el imaginario colectivo y hasta cuándo. Dado que el editor que más interés demostró por el género que nos ocupa y que gracias a él muchos niños de nuestro país, faltos de recursos económicos, pudieron acercarse a la lectura, fue sin duda alguna Saturnino Calleja, un estudio del proceso de edición de los cuentos más representativos del canon occidental que salieron de las prensas de su editorial contribuiría a comprender cómo se han convertido en lugares comunes elementos de algunos cuentos que ni siquiera aparecen en la versión original.

Para ello, a fin de conocer y comprender la contribución de la Editorial Calleja a través de esa parcela de su fondo editorial a los procesos de renovación de la sociedad española durante el periodo del cambio de siglo y las décadas que precedieron a la Guerra Civil, así como a la configuración de un canon literario de época, se analizan aquí las colecciones de cuentos que más difusión tuvieron entre el público lector y que, debido a ello, vieron repetidas ediciones en las diferentes colecciones de la editorial, incluso en diferentes versiones<sup>5</sup>. Las historias de las *Mil y una noches*, los cuentos

---

<sup>4</sup> Además de esta técnica, que le daba a la impresión una calidad mucho mayor al poder trabajar también con texturas irregulares, Calleja utilizó la cuatricomía en el interior de los libros, con lo que sus ediciones resultaron en un nuevo concepto de libro ilustrado, muy cuidado, que no dudó en aplicar en todas sus colecciones, incluso en las más baratas.

<sup>5</sup> Hemos analizado estas ediciones cuando disponíamos de las mismas y cuando las diferencias de una a otra eran muy notables, pero hay vacíos muy importantes, pues

de Perrault, de los hermanos Grimm, de Andersen, incluso las aventuras del Barón de la Castaña, fueron muy bien acogidos por los lectores de habla hispana y ello a pesar de que la mayoría se presentaron en versiones que, en ocasiones, distaban en mucho de la original, pero que permiten ver a día de hoy cómo este tipo de textos se han prestado siempre a una redefinición permanente. Qué fuerzas son las que entran aquí en juego para que se dé este fenómeno y si estas se enmarcan en el terreno de lo social, lo económico, lo geográfico, lo religioso, lo político o cualquier otro, es una tarea tan resbaladiza como fascinante, pero fundamental para entender por qué a día de hoy desconocemos aún en muchos casos las auténticas formas en las que se concibieron unos textos que han acompañado a generaciones de lectores durante un periodo fundamental de la vida: el de la formación y el desarrollo.

Isabel Hernández  
Directora del Grupo INTRAL

---

una buena parte de los documentos y del fondo de la editorial se destruyeron en los avatares del conflicto bélico que asoló nuestro país.