

IVANA CALCEGLIA LOS EPISODIOS NACIONALES PARA NIÑOS DE BENITO PÉREZ GALDÓS. LA REESCRITURA “INFANTIL” DE TRAFALGAR

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

Resumen

Entre 1907 y 1912, en un breve paréntesis entre la publicación de la IV y la V serie para adultos, Benito Pérez Galdós reescribe para niños parte de la primera serie de los *Episodios Nacionales*. En la adaptación “infantil”, titulada *Episodios nacionales extractados para uso de los niños*, el autor reelabora los niveles formal y argumental y, por medio de un proceso de reducción y condensación, determina una transformación cuantitativa del texto de partida. En este trabajo, se analiza el proceso de reescritura realizado por Galdós en *Trafalgar*, primer episodio de la primera serie, centrando la atención en los principales ejemplos de manipulación lingüística, argumentativa y estructural introducidas por el autor en la versión para niños.

palabras clave: Benito Pérez Galdós, reescritura para niños, literatura infantil y juvenil, *Episodios Nacionales*, *Trafalgar*

Abstract

The Episodios Nacionales para niños by Benito Pérez Galdós. The Rewriting for Children of Trafalgar Between 1907 and 1912, Benito Pérez Galdós rewrites for children part of the first series of the *Episodios Nacionales*. In the adaptation for children entitled *Episodios nacionales extractados para uso de los niños*, the author re-elaborates both formal and argumentative levels and, through a process of reduction and condensation, gives rise to a quantitative transformation of the original text. In this work, I analyze the rewriting process carried out by Galdós in *Trafalgar*, the first episode of the first series, focusing on the main examples of the linguistic, argumentative and structural manipulation introduced by the author in the children's version.

keywords: Benito Pérez Galdós, rewriting for children, children's literature, *Episodios Nacionales*, *Trafalgar*

I. Introducción al concepto de reescritura “infantil”

En el ensayo de 1986 titulado *Poetics of Children's Literature*, Zohar Shavit define la literatura *infantil* como un sistema complejo que, según la terminología lotmaniana, puede ser calificado de “difuso” y “ambivalente” por la presencia en él de varios niveles argumentales, señal del proceso de “sofisticación” que suele acompañar la ideación y la escritura de la narrativa *infantil*. La estudiosa especifica la comparecencia de una “doble estructura” del texto infantil y del uso, por parte del autor, de un “doble código” capaz de determinar varios niveles de lectura en su contenido.

Según Shavit, un texto adecuado para los niños se caracterizaría por la elaboración de un doble plan narrativo, real y ficcional, y la presencia, en él, de reflexiones metaliterarias útiles para involucrar a lectores de edades y bagajes culturales diferentes.

De esta forma la literatura infantil se puede manifestar también como un repertorio textual que desarrolla una fase de reescritura y recodificación del texto concebido inicialmente para el lector adulto.

En 1989, Juan Cervera, al retomar el planteamiento de la argentina Marisa Bortolussi en el ensayo *Análisis teórico del cuento infantil* (1985), define la literatura *infantil* como el conjunto de “todas las producciones que tienen como vehículo la palabra con un toque artístico o creativo y como receptor al niño” (1989: 157) e individúa tres categorías de escritura que llama *ganada* (o *recuperada*), *creada* e *instrumentalizada* (1989: 158-9).

Además, proporciona a este sistema literario la posibilidad de englobar textos en los que la infancia aparece según formas y funciones diferentes, tanto en la fase creativa del proceso de escritura como en la receptiva del proceso comunicativo del mensaje. La versatilidad del concepto de “infancia” es evidente sobre todo en la primera tipología de escritura, la *ganada* o *recuperada*, en la que el autor inserta todos los textos escritos para un lector adulto que, tras un trabajo de reescritura, se extienden también a los más jóvenes (1989: 158-9).

Años antes, en 1979, el autor ya había cuestionado la existencia de esta clase de escritura en el ensayo “Aproximación a la literatura infantil”, llegando a considerar el adjetivo *infantil* como un límite, un obstáculo a superar en la tentativa de sistematizar el género e insertarlo, con pleno derecho, en la “literatura sin adjetivos” (Sánchez Corral 1992: 52). Por tanto, Cervera propone una periodización de la narrativa infantil occidental basada en factores formales y argumentativos más que en criterios cronológicos. Teoriza tres macro áreas, con su correspondiente

caracterización pormenorizada, a las que denomina espacios “de equilibrio”, “de crecimiento” y “de revisión” (1979: 5). En la tripartición, el estudioso dedica gran espacio a la que a menudo se define como escritura *de* niños y en la que la infancia está presente como temática y, no siendo su destinatario principal, la hace suya después de una fase de adaptación y recodificación que la aproximan a la producción literaria dedicada específicamente a los niños. La práctica de la adaptación y el grado de manipulación textual representan, por tanto, una especie de parteaguas entre las varias etapas de la trayectoria evolutiva seguida por el sistema en Occidente entre los siglos XIX y XX. Además, la transición de un espacio “de equilibrio” a otro “de crecimiento” y luego “de revisión”, si por un lado determina una variación en las temáticas enfrentadas con predilección de un carácter realístico contra uno fantástico-maravilloso, por el otro favorece una gradual especialización de la literatura infantil e introduce una distinción precisa entre una escritura *para* la infancia y una *de* infancia, cada una con su propia poética y peculiaridad textual.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, por tanto, mientras en el resto de Europa la literatura infantil se alimenta de tradición y, en concreto, de la narrativa popular y folklórica que la inserta en un “espacio de equilibrio”, en España cuestiones históricas y sociológicas impulsan al recién nacido mercado editorial juvenil a dejar de lado esa tradición nórdica y a fijarse en la nacional, lanzando las primeras señales de un proceso de renovación que se concretará sólo a finales del XIX y en las primeras décadas del XX. La transición entre los dos siglos favorece, de hecho, el carácter experimental y vanguardista de la escritura infantil española y la ubica a medio camino entre un espacio “de crecimiento” y uno “de revisión”.

No es casual, por ejemplo, que la primera editorial española de literatura *para* niños, la *Editorial Calleja*¹, a pesar de proponer a sus jóvenes lectores traducciones al español de cuentos populares centroeuropeos, tratara de adaptarlos al gusto del nuevo destinatario con referencias a la realidad local e ilustraciones claramente costumbristas que creaban textos más familiares y atractivos (Bravo-Villasante, 1979: 76-8).

Uno de los principales estudios en el ámbito ibérico del proceso de reescritura infantil en la España entre los dos siglos es el ensayo “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias” (2005) en el que la autora, M^a Victoria Sotomayor Sáez, retomando el concepto genettiano de “intertextualidad”, individúa dos tipologías de reescritura, la adaptación y la versión, y establece características y subcategorías para cada una:

¹ Cfr. Enrique Fernández de Córdoba y Calleja, *Saturnino Calleja y su Editorial. Los cuentos de Calleja y mucho más* (Ediciones de la Torre 2006).

La adaptación es una forma de intertextualidad en tanto que siempre hay un texto primero (hipotexto) que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado (hipertexto). Supone una transformación directa [...] con la inclusión necesaria de la finalidad: se transforma para facilitar su lectura a un público determinado. La versión sólo da cuenta de la transformación producida, en especial la que afecta al modo de presentación de un texto, o sea, a su código genérico (2005: 223).

Si la adaptación implica un proceso de manipulación textual relacionado con el nuevo destinatario, la versión corresponde a una especie de traducción intersemiótica porque se basa solo en un cambio de código y representa una resignificación libre del mensaje a vehicular, pese a la edad y a las competencias lingüístico-literarias del nuevo receptor.

Se confirma, por tanto, que la adaptación constituye el proceso de reescritura más empleado en la transición de un texto destinado a un lector adulto al adaptado al lector infantil ya que, a través de una serie de intervenciones, permite crear lo que Marceline Laparra define un texto “*facile à lire*” (1996: 73)².

En concreto, Sotomayor Sáez establece siete mecanismos de reescritura aplicables en fase de adaptación, es decir: la simplificación lingüística, la reducción textual, el corte de episodios y anécdotas secundarias, la supresión de todos los elementos lingüísticos y argumentativos que no contribuyan al desenlace de la historia principal, el uso frecuente de diálogos y, en general, del discurso referido, la introducción de elementos familiares al lector (personajes, lugares, situaciones, etc.) y, finalmente, de párrafos explicativos de la diégesis principal (2005: 224-5). A estos añade dos elementos más que, a la par de los siete mencionados, resultan fundamentales en un proceso de adaptación y que corresponden a las características del texto de partida y al contexto cultural de reescritura del texto de llegada.

En el primer caso, Sotomayor Sáez individúa cuatro categorías de hipotextos especialmente aptos para la reescritura infantil, que son: los cuentos populares, los clásicos de la literatura universal, los clásicos de la narrativa de aventura y, en fin, los de la literatura infantil. A cada una de ellas, y según la estructura y las peculiaridades formales, la estudiosa asocia diferentes mecanismos de reescritura, de manera que el texto de llegada presenta determinadas funciones sociales, peda-

² En “*Les adaptateurs de romans des bienfaiteurs méconnus?*” (1996), Marceline Laparra establece una serie de características fundamentales en un texto infantil y juvenil. Entre estas, la estudiosa individúa: la brevedad del texto; la forma novela o cuento; la descripción de aventuras y viajes; la presencia de algunos elementos paratextuales (ilustraciones, fotos, etc.) y de personajes jóvenes, que comparten la misma edad del lector ideal (73-4).

gógicas y literaria³. El contexto cultural de reformulación, finalmente, influye en el código estético con el cual se escribe el texto de llegada, favoreciendo la adaptación del hipotexto al “imaginario” cultural del nuevo destinatario (2005: 225).

De especial interés en este trabajo es la adaptación de un clásico de la literatura universal, es decir de un texto que se puede considerar como un “referente de la cultura nacional”, y en el que aparecen una serie de valores propios del contexto social de referencia al momento de la escritura del hipotexto. La adaptación de un clásico implica, por tanto, una reelaboración no solo del nivel formal sino también del argumentativo del texto de partida, de manera que en el texto de llegada sean presentes los valores antes mencionados pero actualizados y adaptados al nuevo contexto de reescritura y de recepción (2005: 227).

En España, las primeras editoriales en emprender, a partir de los primeros años del siglo XX, un intenso proceso de reescritura y adaptación para la infancia de clásicos de la literatura universal y nacional son la Editorial Araluce, con la creación de la colección *Las obras maestras al alcance de los niños* (Chumillas i Coromina 2016: 1)⁴, y la Editorial Hernando. Entre los muchos ejemplos de reescritura editados en estos años, el caso quizás más interesante es la adaptación de la primera serie de los *Episodios Nacionales* realizada por el mismo Benito Pérez Galdós.

3 Según Mendoza Fillola, en *Didáctica de la Lengua y la Literatura para primaria* de 2003, la principal función de la LIJ es de desarrollar y potenciar las competencias lingüístico-literarias del lector. A estas, Teresa Colomer añade tres funciones más que son: la formación de un imaginario colectivo; la enseñanza de los principales modelos narrativos y, finalmente, el potenciamiento de la sociabilidad del niño (“El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la Literatura Infantil y Juvenil”, 2005; *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*, 2007). Cfr. Josep Ballester, Noelia Ibarra, “La tentación diabólica de instruirse. Reflexiones a propósito de la educación lectora y literaria”, *Revista OCNOS*, 2013, 10: 7-26 [23/01/2021] https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2013.10.01/330; Pedro C. Cerrillo Torremocha, César Sánchez Ortiz, “Clásicos e hitos literarios. Su contribución a la educación literaria”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura (Monográfico. Clásicos y Educación Literaria)*, XII, 29: 11-30 [23/01/2021] <https://mascvuex.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/3228> y Antonio Díez Mediavilla, “Los textos clásicos en la formación del lector literario. Opciones y posibilidades para un lector actual”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura (Monográfico. Clásicos y Educación Literaria)*, XII, 29: 105-30 [23/01/2021] <https://mascvuex.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/3248>.

4 Cfr. Jaime García Padrino, “La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914-1955)”, AA. VV., *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, ed. Christine Pérès. Carnieres-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2011: 33-42.

2. Los *Episodios Nacionales para niños* de Benito Pérez Galdós. La reescritura “infantil” de *Trafalgar*⁵

Galdós reescribe los *Episodios Nacionales* para niños entre 1907 y 1912, en un breve paréntesis entre la publicación de la IV y la V serie de la versión original. La adaptación, con el título de *Episodios Nacionales extractados para uso de los niños*, fue editada a partir de 1908 por la editorial madrileña Hernando, la misma que poco después sacó a la luz una edición integral de la entera versión para adultos (García Padrino en Cerrillo Torremocha, García Padrino 1999: 147). De las cinco series y cuarenta y seis novelas que componen la versión de partida, el autor reescribe solo la primera y, de los diez episodios iniciales, adapta siete.

En particular, la reescritura de *Trafalgar para niños*, la primera novela de la primera serie aparece, como ya se ha dicho, en 1908, después de treinta y cinco años de la primera publicación de la versión para adultos en 1873. La historia relatada en el texto de llegada corresponde perfectamente con la del texto de partida, exceptuados unos párrafos y algunos personajes que el autor elimina en el hipertexto por ser poco funcionales al desarrollo y al desenlace de la narración principal. El texto cuenta la infancia del protagonista, Gabriel Araceli, quien, ya huérfano de padre, después de la muerte de la madre se ve obligado a abandonar su ciudad natal (Cádiz) y a mudarse primero a San Fernando, luego a Puerto Real y a Medina Sidonia y desde aquí a Vejer de la Frontera, al servicio de Don Alonso Gutiérrez de Cisniega, capitán de la Marina española, y de su mujer, Doña Francisca. En casa de sus “ángeles tutelares”, Gabrielillo entra en contacto con el mundo marineroy, en compañía de su amo y de Marcial, contra maestre y amigo de Don Alonso, decide volver a Cádiz para tomar parte a la batalla de Trafalgar. Después de la terrible derrota, el joven vuelve a Vejer de la Frontera, a casa de los Gutiérrez de Cisniega, y desde aquí sale en busca de nuevas aventuras.

Como se ha mencionado en el párrafo anterior, la primera diferencia entre el texto de partida y el de llegada es de tipo cuantitativo, con una evidente reducción de la narración de partida visto que, de las cinco series que componen la versión para adultos, el autor adapta para el lector infantil sólo la primera y, de los diez episodios que forman parte de esta, reescribe siete. Además, la reescritura se caracteriza por una evidente predilección en una distribución del texto de partida de tipo “estructural” más que una “funcional” (Génette 1989: 39), determinando

⁵ Las ediciones leídas son: Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Trafalgar*, Madrid, Alianza Editorial, 2020 y *Episodio Nacionales para niños. Trafalgar*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975.

una especie de imitación o “conservación” del hipotexto en el hipertexto, más que una transformación del primero en el segundo. La mayoría de los cambios introducidos reflejan, de hecho, un grado bastante elevado de “intensificación estilística” (1989: 38-9), es decir de un cambio de estilo que se manifiesta en continuas “transestilizaciones” (1989: 285) alternadas con casos de “desestilizaciones” (1989: 288). El autor reescribe su propio texto modificándolo y adaptándolo al nuevo lector ideal, cuyo conocimiento de la historia nacional española y competencias lingüístico-literarias son limitadas con respecto al lector inicial y conducen al autor a modular su propia escritura neutralizando los estilemas por medio de segmentos narrativos descriptivos y reduciendo de manera drástica el número de observaciones críticas. Además, y según la definición de adaptación formulada por el mismo Génette, este tipo de reescritura, más que en el estilo, se basa en el grado de “transmodalización”, es decir en un cambio en la narratividad del texto.

En el caso de la auto-adaptación galdosiana, se trataría de un ejemplo de transformación intramodal porque todas las variaciones introducidas modifican la misma tipología de escritura, es decir la narrativa.

En el caso específico de *Trafalgar para niños*, la transmodalización y, en concreto, la transformación intramodal se refleja en el hecho de que, aunque sigue siendo un texto en prosa con un carácter evidentemente narrativo, la reducción cuantitativa de la narración determina un cambio en la forma del texto y, en concreto, el pasaje del género novela al cuento, es decir a la *práctica* narrativa –según la terminología genettiana– más representativa del sistema literario infantil español entre finales del siglo XIX y comienzos del siguiente. Añádase a eso un cambio en la tipología misma de la narración que, de una novela histórica con frecuentes incursiones en el género picaresco, pasa a ser un cuento de aventuras con muchos elementos autobiográficos y épicos, vista la preponderancia del carácter histórico sobre el ficticio y la tendencia realista de la narración, como subraya la propia Sotomayor Sáez en el ensayo “Reescrituras del relato histórico galdosiano. *Trafalgar*” (2013: 83)⁶.

A nivel estructural, el texto presenta variaciones significativas en la extensión y en la organización del relato. Mientras la versión original la configuran ciento setenta y un páginas partidas en diecisiete partes, la adaptación para niños se compone de doce partes por un total de cincuenta y cinco páginas de las cuales siete están ocupadas por igual número de ilustraciones⁷ que se refieren a algunos

⁶ Cfr. María Jesús Fraga Fernández-Cuevas, “Los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós y su presencia en el canon de la literatura infantil y juvenil (1873-1939)”, *Revista OCNOS*, 5, 2009: 37-53.

⁷ Cfr. Antonio Lara, “¿Para qué sirve un libro sin dibujos? (Las ilustraciones de los *Episodios Nacionales*)”, *Actas. VII Congreso Internacional Galdosiano (Casa Museo Pérez Galdós, 2001)*, eds. Yolanda

pasajes decisivos en la narración. La reducción en el número de páginas y de las partes en las que se encuentra dividida la adaptación es debida a un intenso trabajo de condensación narrativa y lingüística. El autor actúa reduciendo y reformulando el hipotexto y, en particular, la parte central y conclusiva de la narración que corresponde al desenlace de los acontecimientos narrados y a su resolución. En concreto, en la adaptación el autor elimina por completo las partes V, VI, XIV, XV y XVI, mientras que reformula la VII y la XVII con frecuentes cortes que afectan sobre todo a la vida privada de los personajes ficticios y conserva casi literalmente las de los personajes históricos mencionados. En realidad, el mecanismo de reformulación transforma también las partes iniciales –en concreto, las I, II y III– y de la XI a la XIII en las que el autor parte y reorganiza el relato para darle un nuevo orden. En este proceso elimina párrafos, sustituye algunos términos de mayor densidad informativa por otros menos específicos y, en algunos puntos, modifica la misma puntuación empleada introduciendo oraciones paratácticas. De los veinte párrafos que forman la primera parte de la versión para adultos, en la adaptación el autor guarda nueve, a menudo reformulados para potenciar la función comunicativa y didáctico-educativa del nuevo texto. Especialmente interesante es el diálogo que el autor establece con el nuevo lector por medio de fórmulas de interacción y de involucramiento más aptas para un destinatario “ingenuo” y menos competente que el del texto de partida (Mendoza Fillola 1998: 5), ya a partir del *incipit* del hipertexto:

Se me permitirá que antes de referir el gran suceso de que fui testigo, diga algunas palabras sobre mi infancia, explicando por qué extraña manera me llevaron los azares de la vida a presenciar la terrible catástrofe de nuestra Marina (2020: 9; subrayado mío).

Me permitiréis, amados niños, que antes de referiros los grandes sucesos de que fui testigo diga pocas palabras de mi infancia, explicando por qué extraños caminos me llevaron los azares de la vida a presenciar la terrible acción de Trafalgar (1975: 18; subrayado mío).

El empleo, en el texto de partida, de formas verbales impersonales (“se me permitirá”), la ausencia de pronombres clíticos complemento indirecto (“antes de referir”), la alusión a la derrota de Trafalgar por medio de una remisión a la Marina

Arencibia, María del Prado Escobar, Rosa María Quintana, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2004: 917-31 [23/01/2021] <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1981>; Stephen Miller, “Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de *Los Episodios Nacionales*”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (Casa Museo Pérez Galdós, 1989)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1990, 2: 329-35 [23/01/2021] <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1551>

española y, entonces, de una sinécdoque (“la terrible catástrofe de Nuestra Marina”) y, finalmente, el empleo del posesivo de primera persona plural con valor agregativo (“nuestra Marina”) dejan suponer que el destinatario “oficial” (Shavit 1986: 17) del texto sea un lector adulto y competente, conocedor de los hechos históricos relatados y consciente de su importancia en la historia nacional contemporánea. Además, el uso del adjetivo indefinido “algunas” con referencia a la información referida por el narrador y relativa a su propia infancia, más que por un valor cuantitativo se caracteriza por un valor cualitativo atenuante con referencia a la eficiente información sobre los primeros años de vida del protagonista. Eso explicaría el empleo, en su lugar en el texto de llegada, del indefinido “pocas” con referencia a la reducción efectiva de los detalles relatados en la adaptación para niños.

Es más, en el texto de llegada el destinatario se encuentra interpelado desde el comienzo (“amados niños”), y se establece un diálogo inmediato con el lector ideal a través de la forma verbal de segunda persona plural “me permitiréis” y del infinitivo “referiros”, con uso del pronombre clítico como complemento indirecto de segunda persona plural.

Finalmente, la referencia indirecta a la “terrible acción de Trafalgar” indica, ya a partir del *incipit*, el deseo del autor de realizar un segundo texto claro, directo y con un evidente valor informativo y didáctico, capaz, dicho de otra forma, de formar al lector menos competente e ignaro de los hechos contados.

Otro cambio decisivo atañe al protagonista de la narración y, en especial, a su primera aparición en el texto y en la modalidad con la que es introducido y presentado por el autor:

Yo nací en Cádiz, y en el famoso barrio de la Viña, que no es hoy, ni menos era entonces, academia de buenas costumbres. La memoria no me da luz alguna sobre mi persona y mis acciones en la niñez, sino desde la edad de seis años; y si recuerdo esta fecha, es porque la asocio a un suceso naval de que oí hablar entonces: el combate del cabo de San Vicente, acaecido en 1797 (2020: 10; subrayado mío).

Yo nací en Cádiz, y en el famoso barrio de la Viña. Mi nombre es Gabriel Araceli, para servir a los que me escuchan... Cuando aconteció lo que voy a contaros, el siglo XIX tenía cinco años; yo, por mi confusa cuenta, debía de andar en los catorce (1975: 18; subrayado mío).

En la primera versión, el autor no introduce al protagonista hasta el tercer párrafo mientras que en el segundo texto aparece ya desde el principio. En la adaptación, la presentación del personaje se realiza según un proceso de condensación y supresión de muchos elementos presentes en el hipotexto y, a diferencia de este último, anticipa una serie de informaciones fundamentales en la narración como el nombre del protagonista y su edad.

De hecho, si en el texto para adultos los datos personales se encuentran distribuidos a lo largo de las páginas de la primera parte, en la adaptación para niños el autor informa inmediatamente al destinatario para facilitar la individuación del narrador como personaje principal y favorecer la primera identificación del lector en el protagonista de la historia, elemento fundamental en la narrativa *infantil*.

Este proceso de condensación y de supresión de algunos elementos interesa también los recuerdos de Gabrielillo y, especialmente, los relativos a su infancia en Cádiz, en “el famoso barrio de la Viña” (Pérez Galdós 2020: 10).

También en la nueva versión el autor reduce la descripción de la ciudad y elimina completamente las reflexiones del joven al ver de nuevo los sitios y las personas de su infancia, condensando en un único párrafo, el conclusivo de la III parte, las primeras cuatro páginas de la parte VIII del texto de partida:

No puedo describir el entusiasmo que despertó en mi alma la vuelta a Cádiz. En cuanto pude disponer de un rato de libertad, [...], salí a las calles y corrí por ellas sin dirección fija, embriagado con la atmósfera de mi ciudad querida.

Después de ausencia tan larga, lo que había visto tantas veces embelesaba mi atención como cosa nueva y extremadamente hermosa. En cuantas personas encontraba al paso veía un rostro amigo, y todo era para mí simpático y risueño: los hombres, las mujeres, los viejos, los niños, los perros, hasta las casas, pues mi imaginación juvenil observaba en ello no sé qué de personal y animado, se me representaban como seres sensibles; parecíame que participaban del general contento por mi llegada, remedando en sus balcones y ventanas las facciones de un semblante alborozado. Mi espíritu veía reflejar en todo lo exterior su propia alegría. [...]

Llegué por fin a la Caleta, y allí mi alegría no tuvo límites. Bajé a la playa, y quitándome los zapatos, salté de peñasco en peñasco; busqué a mis antiguos amigos de ambos sexos, mas no encontré sino muy pocos: unos eran ya hombres y habían abrazado mejor carrera; otros habían sido embarcados por la leva, y los que quedaban apenas me reconocieron. La movable superficie del agua despertaba en mi pecho sensaciones voluptuosas. [...] (2020: 65-68).

¡Oh, Cádiz, ilustrísima y noble ciudad, patria mía y de tantos héroes, navegantes y patricios insignes. Por patria mía te adoré aquel día, sin acordarme de los demás hijos tuyos consagrados por la Historia, y me entregué al goce inefable de ver tu incomparable bahía poblada de naves, tus calles bulliciosas, limpias y alegres, tu plaza de San Juan de Dios, centro y metrópoli de la picardía, y, por fin, tu Caleta, que para mí simbolizó en un tiempo lo más hermoso de la vida, la libertad! (1975: 26)

La evidente reducción y la reformulación de algunas partes resultan aquí especialmente útiles a la transformación intramodal antes mencionada y, por tanto, al paso de la forma novela picaresca a la de cuento épico y de aventuras.

Adicionalmente, la decisión de eliminar por completo en el texto de llegada a todos los personajes secundarios encontrados por Gabrielillo en el breve viaje de vuelta a su ciudad podría depender de una fase de “expurgación” (Génette 1989: 299) textual finalizada a una reevaluación del protagonista a los ojos del nuevo lector, transformándolo en un personaje positivo y ejemplar. Podría responder a un principio de economía textual típica del cuento para niños en relación con la tendencia por parte del joven lector a seleccionar los datos realmente útiles para la comprensión textual y, en parte, en relación con sus capacidades cognitivas (Mendoza Fillola 1998: 7).

Añádase a eso la función didáctico-educativa de la propia auto-adaptación que explicaría la supresión de todos esos elementos no directamente relativos a la cuestión histórica enfrentada y, por tanto, no esenciales para el proceso de formación del nuevo destinatario.

Reducida con respecto al texto de partida resulta también la descripción de la familia natural de Gabriel Araceli, con un corte evidente de la información relatada y con la supresión de algunos personajes familiares del joven en cuanto no son fundamentales para el desenlace de la narración o, en algunos casos, poco funcionales a la representación de la familia española de finales del siglo XIX.

En particular, en la adaptación, el autor elimina casi por completo a la figura del tío materno de Gabrielillo, descrito desde el comienzo como un hombre violento y poco atento a las necesidades de su hermana y sobrino. Se menciona brevemente solo en la parte conclusiva del texto para anunciar su muerte en el mar. Además, la referencia a la índole violenta del tío en la parte inicial del texto explicaría la fuga del niño y su definitivo alejamiento del núcleo familiar y se reformula y condensa en cuatro párrafos (XI, XII, XIII y XIV) del texto de partida:

Mi madre tenía un hermano, y si aquella era buena, éste era malo y muy cruel por añadidura. No puedo recordar a mi tío sin espanto, y por algunos incidentes sueltos que conservo en la memoria, colijo que aquel hombre debió de haber cometido un crimen en la época a que me refero. Era marino, y cuando estaba en Cádiz y en tierra, venía a casa borracho como una cuba y nos trataba fieramente, a su hermana de palabra, diciéndole los más horrendos vocablos, y a mí de obra, castigándome sin motivo.

Mi madre debió padecer mucho con las atrocidades de su hermano, y esto, unido al trabajo tan penoso como mezquinamente retribuido, aceleró su fin, el cual dejó indeleble impresión en mi espíritu, aunque mi memoria puede hoy apreciarlo sólo de un modo vago.

En aquella edad de miseria y vagancia, yo no me ocupaba más que en jugar junto a la mar o en correr por las calles. [...] (2020: 13-4).

No conocí a mi padre, que pereció en el famoso combate del «Cabo de San Vicente». Mi pobrecita madre, buena y santa mujer, que sostenía mi precaria existencia y la suya lavando la ropa de algunos marineros, murió de cansancio y fiebre en los comienzos del año 5. ¡Oh, Dios, cuán triste y penosa fue mi orfandad bajo la custodia y férula de un tío materno, más malo que Caín y más borracho que las mismas cubas jerezanas!... Las crueldades de aquel bandido me movieron a buscar respiro en la libertad; huí de la casa; me fui a San Fernando, de allí a Puerto Real, y juntamente con otros chicos desamparados y vagabundos di con mis huesos en Medina Sidonia (1975: 21).

En fin, la honda reducción realizada por el autor con respecto a la familia natural del protagonista permite, de forma indirecta, eliminar en el hipertexto la descripción de los primeros años de vida del joven y, en consecuencia, cualquier referencia a la condición infantil en la España de la primera mitad del XIX. Galdós comparte los ideales cercanos a los krausistas en relación con el proceso educativo y formativo que incitan al autor a reflexionar sobre esa fase de la existencia y las políticas sociales realizadas en patria en la primera mitad del siglo, en una comparación constante con las políticas pedagógicas y sociales aplicadas en los demás países europeos (Lida 1967: 2)⁸.

Como ya se ha mencionado en la parte inicial del trabajo, el siglo XIX representa una especie de parteaguas en el proceso de definición y reevaluación del con-

⁸ Cfr. Germán Gullón, “La lección del pedagogo Giner de los Ríos al novelista Pérez Galdós”, *Bulletin of Spanish Studies*, 2018, vol. XCV, 9-10: 63-73 [23/01/2021] <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14753820.2018.1539438?needAccess=true>; Ana-María Montero-Pedrerá, “El oficio de docente en las novelas de Pérez Galdós”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, enero 2017, Año X, 25: 35-58 [23/01/2021] <https://relatec.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/2146>; Marisa Sotelo Vázquez, “Giner y Galdós: las bellas letras son la carne y la sangre de la historia”, Raquel Velázquez Velázquez (ed.), *Un duelo de labores y esperanzas. Don Francisco Giner en su centenario*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016:17-33 y José Luis Gómez Martínez, “Galdós y el Krausismo español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1993, vol. 22, 1: 55-79 [23/01/2021] <https://www.jstor.org/stable/40298539?seq=1>.

cepto de “infancia”, y un momento decisivo en la toma de conciencia, por parte de las sociedades occidentales, de las necesidades del niño y de su rol central en el pasaje del antiguo al nuevo régimen. Si la familia natural de Gabrielillo parece no enterarse —por cuestiones puramente sociales, culturales y económicas— de la necesidad de una reevaluación de la infancia, la “adoptiva” formada por Don Alonso y Doña Francisca parece reflejar los ideales progresistas del autor y, en particular, la necesidad de una mayor tutela de los niños:

Aquellos señores me tomaron bajo su protección, librándome de la leva, y desde entonces quedé a su servicio. Con ellos me trasladé a Véjer de la Frontera, lugar de su residencia, pues sólo estaban de paso en Medinasidonia. Mis ángeles tutelares fueron D. Alonso Gutiérrez de Cisniega, capitán de navío, retirado del servicio, y su mujer, ambos de avanzada edad. Enseñáronme muchas cosas que no sabía, y como me tomaran cariño, al poco tiempo adquirí la plaza de paje del Sr. Don Alonso, al cual acompañaba en su paseo diario, pues el buen inválido no movía el brazo derecho y con mucho trabajo la pierna correspondiente. No sé qué hallaron en mí para despertar su interés.

Sin duda mis pocos años, mi orfandad y también la docilidad con que les obedecía, fueron parte a merecer una benevolencia a que he vivido siempre profundamente agradecido.

Hay que añadir a las causas de aquel cariño, aunque me esté mal el decirlo, que yo, no obstante haber vivido hasta entonces en contacto con la más desarrapada canalla, tenía cierta cultura o delicadeza ingénita que en poco tiempo me hizo cambiar de modales, hasta el punto de que algunos años después, a pesar de la falta de todo estudio, hallábame en disposición de poder pasar por persona bien nacida (2020: 15; subrayado mío).

Aquellos señores me tomaron bajo su protección, librándome de la leva, y desde entonces quedé a su servicio. Con ellos me trasladé a Véjer de la Frontera, lugar de su habitual residencia. Fueron mis ángeles tutelares don Alonso Gutiérrez de Cisniega, capitán de navío, retirado del servicio, y su mujer, ambos de avanzada edad. Enseñáronme muchas cosas que no sabía, y al poco tiempo adquirí la plaza de paje del señor don Alonso, al cual acompañaba en su paseo diario, pues el buen inválido no movía el brazo derecho y con mucho trabajo la pierna correspondiente. No sé qué hallaron en mí para sentirse movidos a paternal benevolencia. Sin duda, mi natural despejo y la docilidad con que les obedecía, fueron parte a merecer favor tan grande. Debo añadir a las causas de aquel cariño, aunque me esté mal el decirlo, que yo, no obstante haber vivido hasta entonces en contacto con pícaros y vagabundos, tenía cierta cultura o delicadeza ingénita que en poco tiempo me hizo cambiar de modales, hasta el punto de que, a pesar de la falta de estudio, halléme pronto en disposición de pasar por persona bien nacida (1975: 21; subrayado mío).

Los cambios introducidos por el autor en el pasaje del texto de partida al de llegada y subrayadas en la tabla, si por un lado muestran las diferentes disposición de Don Alonso y Doña Francisca con respecto a la familia natural, por otro evidencian la percepción que el mismo Gabrielillo tiene de sus “ángeles tutelares”, vistos ahora más como padres (“No sé qué hallaron en mí para sentirse movidos a

paternal benevolencia”, subrayado mío) que como amos (“No sé qué hallaron en mí para despertar su interés”, subrayado mío).

Además, el empleo en la narración de llegada de la primera persona singular y la tendencia a eliminar formas impersonales (en el texto de partida: “Hay que añadir”/en el de llegada: “Debo añadir”) podrían representar un ejemplo más del proceso de “desestilización” antes mencionado y aquí realizado por medio de una nivelación del registro lingüístico, además de evidenciar la transformación de tipo intramodal con la transición de una novela histórica a un cuento épico o de aventuras con carácter aparentemente autobiográfico.

En cuanto al nivel estructural y formal la reelaboración del hipotexto afecta también a la esfera argumental a través de un intenso trabajo de supresión, reformulación y condensación de partes enteras y, especialmente, de las que atañen a las vidas privadas de los personajes ficticios modificando, aunque parcialmente, la evolución de la diégesis secundaria.

Especialmente interesante es el caso de los personajes de Rosita, única hija de Don Alonso y Doña Francisca, y de Marcial. En el texto de partida, al personaje de Rosita el autor le dedica las partes V y VI de la novela. En ellas el autor nos presenta al personaje y, a través de la mirada atenta y enamorada de Gabrielillo, describe el proceso de crecimiento de la joven, desde la infancia hasta la edad adulta caracterizada por el noviazgo con Don Rafael Malespina, joven promesa de la Marina española. Rosita vuelve a aparecer en la última parte del volumen cuando se casa con Don Rafael, de vuelta de la batalla de Trafalgar.

En el texto de llegada las partes dedicadas al personaje de Rosita desaparecen por completo y la joven se asoma solo una vez al final de la narración, cuando el autor precisa que se trata de la única hija de los Gutiérrez de Cisniega.

Algo parecido sucede con el novio de la joven, ya que el personaje aparece solo en la parte XI, penúltima del texto de llegada, y las únicas informaciones que el autor proporciona por boca de Gabriel se refieren a la esfera laboral y al parentesco con Don Alonso (“un pariente de mi amo”, 1975: 53), sin especificar la naturaleza de esa relación y, por consiguiente, el noviazgo con Rosita.

La decisión de eliminar totalmente a la pareja y cualquier referencia a su relación sentimental en la versión infantil es probablemente debida a un trabajo de “expurgación” (Génette 1989: 299), de “autocensura” realizado por Galdós y, por tanto, a la supresión de partes supuestamente poco edificantes y aptas para el nuevo lector.

En el caso de Marcial, de *Medio-Hombre* como es también llamado a causa de una prótesis de madera en lugar de una pierna, de un brazo cortado y de las muchas heridas de batalla, la descripción propuesta en el texto de llegada resulta

muy parecida a la presentada en el texto de partida, con pocos cortes integrados, de todas formas, por ilustraciones relativas al personaje y a sus gestas. La decisión del autor de conservar casi totalmente esta figura está ligada, con mucha probabilidad, a la ejemplaridad del personaje y a su versatilidad funcional en el texto. Marcial representa, de hecho, el marinero por excelencia, fuertemente caracterizado también a nivel lingüístico por medio de un idiolecto fácilmente reconocible y aplicable a todos los componentes de la Marina española:

Se me había olvidado decir que Marcial, como casi todos los marinos, usaba un vocabulario formado por los más peregrinos terminachos, pues es costumbre en la gente de mar de todos los países desfigurar la lengua patria hasta convertirla en caricatura. Observando la mayor parte de las voces usadas por los navegantes, se ve que son simplemente corruptelas de las palabras más comunes, adaptadas a su temperamento arrebatado y enérgico, siempre propenso a abreviar todas las funciones de la vida, y especialmente el lenguaje. Oyéndoles hablar, me ha parecido a veces que la lengua es un órgano que les estorba.

Marcial, como digo, convertía los nombres en verbos, y éstos en nombres, sin consultar con la Academia. Asimismo aplicaba el vocabulario de la navegación a todos los actos de la vida, asimilando el navío con el hombre, en virtud de una forzada analogía entre las partes de aquél y los miembros de éste. Por ejemplo, hablando de la pérdida de su ojo, decía que había cerrado el *portalón de estribor*; y para expresar la rotura del brazo, decía que se había quedado sin la *serviola de babor*. Para él el corazón, residencia del valor y del heroísmo, era el *pañol de la pólvora*, así como el estómago el *pañol del viscocho* [...], sin duda a causa de su uniforme, al decir *ponerse la casaca* por emborracharse, quería significar Marcial una acción común y corriente entre sus enemigos. A los almirantes extranjeros los llamaba con estrafalarios nombres, ya creados por él, ya traducidos a su manera, fijándose en semejanzas de sonido. A Nelson le llamaba el *Señorito*, voz que indicaba cierta consideración o respeto; a Collingwood el *río Calambre*, frase que a él le parecía exacta traducción del inglés;

Como todos los marinos, *Medio-Hombre* usaba un vocabulario formado por peregrinos terminachos: es costumbre en la gente de mar de todos los países desfigurar la lengua patria hasta convertirla en caricatura. Examinando la mayor parte de las voces usadas por los navegantes, se ve que son simplemente corruptelas de las palabras más comunes, adaptadas a su temperamento arrebatado y enérgico, siempre propenso a abreviar todas las funciones de la vida, y especialmente el lenguaje.

Marcial aplicaba el vocabulario de la navegación a todos los actos de la vida, asimilando el navío con el hombre, en virtud de una forzada analogía entre las partes de aquél y los miembros de éste. Por ejemplo, hablando de la pérdida de su ojo, decía que había cerrado el “portalón de estribor”, y para expresar la rotura del brazo, decía que se había quedado sin la «serviola de babor». Para él, el corazón, residencia del valor y del heroísmo, era el «pañol de la pólvora», así como el estómago, el «pañol del biscocho». La acción de embriagarse la denominaba de mil maneras distintas, y entre éstas la más común era «ponerse la casaca», idiotismo cuyo sentido no hallarán mis lectores, si no les explico que, habiéndose merecido los marinos ingleses el dictado de «casacones», sin duda a causa de su uniforme, al decir «ponerse la casaca» por emborracharse, quería significar Marcial una acción común y corriente entre sus enemigos. A los almirantes extranjeros les designaba con estrafalarios nombres, ya creados por él, ya traducidos a su manera, fijándose en semejanzas de sonido.

A Jerwis le nombraba como los mismos ingleses, esto es, *viejo zorro*; a Calder el *tío Perol*, porque encontraba mucha relación entre las dos voces; y siguiendo un sistema lingüístico enteramente opuesto, designaba a Villeneuve, jefe de la escuadra combinada, con el apodo de *Monsieur Corneta*, nombre tomado de un sainete a cuya representación asistió Marcial en Cádiz. En fin, tales eran los disparates que salían de su boca, que me veré obligado, para evitar explicaciones enojosas, a sustituir sus frases con las usuales, cuando refiera las conversaciones que de él recuerdo (2020: 27-8).

A Nelson le llamaba el *Señorito*, voz que indicaba cierta consideración o respeto; a Collingwood, el *tía Calambre*, frase que a él le parecía exacta traducción del inglés; a Jerwis le nombraba como los mismos ingleses, esto es, *viejo zorro*; a Calder, el *tío Perol*, porque encontraba mucha relación entre las dos voces, y siguiendo un sistema lingüístico enteramente opuesto, designaba a Villeneuve, jefe de la escuadra combinada, con el apodo de *Monsieur Corneta*, nombre tomado de un sainete que en aquellos días se representaba en Cádiz (1975: 23, 25).

En general, en la adaptación, el autor elimina la mayoría de los segmentos descriptivos dedicados a los personajes ficticios de la historia porque, aunque interesantes desde un punto de vista humano, resultan poco funcionales al desarrollo de una epopeya nacional. En el texto de llegada, su aparición es a menudo retrasada y colocada en momentos muy precisos de la narración, de manera que su presencia contribuya realmente al desenlace del relato.

Del mismo modo, las partes dedicadas a los personajes secundarios y que en la versión original corresponden a igual número de diégesis paralelas a la principal, en la adaptación se habrían convertido en simples digresiones engañosas para el nuevo destinatario, dificultando el proceso de lectura y recepción del texto⁹.

Los únicos datos que el autor proporciona sobre esos personajes resultan especialmente útiles para ubicarlos en la narración y motivar su presencia en la trama. De hecho, la mayoría de los cambios introducidos funcionan para la coherencia y fluidez de la historia, características fundamentales en la narrativa para niños.

La única excepción atañe a los diálogos presentes en el hipotexto que el autor elimina o reformula por medio de resúmenes y paráfrasis para simplificar y facilitar la fruición del hipertexto.

En este caso, pese a la importancia de la tradición folklórica en los comienzos de la escritura infantil española, el autor parece alejarse de la tónica literaria infantil nacional y preferir las tendencias extranjeras y, especialmente, las centroeuropeas compuestas, en la mayoría de los casos, por obras edificantes y moralizantes (Bravo-Villasante 1979: 52) y pertenecientes a un espacio “de equilibrio”.

9 Cfr. Gemma Lluch, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles* (2003) y *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles* (2004).

3. Conclusiones

Galdós edita la adaptación infantil de *Trafalgar* en 1908, treinta y cinco años después de la publicación de la versión original en 1873. El proceso de reescritura se basa esencialmente en un trabajo de reducción y de condensación del texto de partida y, a la vez, de reformulación de sus partes, en algunos casos por un evidente intento moralizador y edificante. La manipulación textual resulta especialmente evidente en los apartados centrales y conclusivos del hipotexto e incumbe sobre todo los personajes ficticios, los acontecimientos históricos relatados y la misma descripción de la batalla de Trafalgar, es decir los elementos narrativos y argumentativos más influyentes en el desarrollo de la historia, y más determinantes en el proceso de recepción del texto por parte del nuevo lector.

Ya a partir de la tipología de transformaciones introducidas y de los cambios en la estructura, es evidente el intento del autor de realizar un texto de llegada capaz de educar al nuevo y joven destinatario, contribuyendo así a la formación de su conciencia histórica nacional. La tendencia a cortar lo innecesario al fluir del relato tanto en la forma como en el contenido del texto y a conservar casi intactas las referencias a hechos y personalidades centrales en la Historia nacional reciente evidencian el intento didáctico y pedagógico de la reescritura, y el interés del autor por el mundo de la infancia.

Finalmente, la supresión de elementos poco funcionales al desarrollo y al desenlace de la narración y la reformulación de algunos pasos muestran cómo Galdós trabaja para adaptar el texto de partida no solo a las competencias lingüísticas y literarias del nuevo receptor, sino también al contexto cultural y social de llegada reflejando casi todos los siete mecanismos de reescritura teorizados por Sotomayor Sáez y descritos en el primer apartado del presente trabajo.

Bibliografía citada

- BALLESTER, JOSEP, IBARRA, NOELIA (2013), “La tentación diabólica de instruirse. Reflexiones a propósito de la educación lectora y literaria”, *Revista OCNOS*, 10, 7-26 [23/01/2021] https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2013.10.01/330.
- BORTOLUSSI, MARISA (1985), *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Editorial Alhambra.
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN (1979), *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Editorial Escuela Española.
- CERRILLO TORREMOCHA, PEDRO C., SÁNCHEZ ORTIZ, CÉSAR (2019), “Clásicos e hitos literarios. Su contribución a la educación literaria”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura (Monográfico. Clásicos y Educación Literaria)*, XII, 29: 11-30 [23/01/2021] <https://mascvux.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/3228>
- CERVERA, JUAN (Marzo-Abril 1979) “Aproximación a la literatura infantil”, *Educadores. Revista Renovación Pedagógica*, 102: 223-40.
- (1989), “En torno a la literatura infantil”, *Cauce. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 12: 157-68.
- CHUMILLAS I COROMINA, JORDI (2016), “Semblanza de Publicaciones de la Casa Editorial Araluce”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [23/01/2021] http://www.cervantes-virtual.com/portales/rosalia_de_castro_ga/obra/publicaciones-de-la-casa-editorial-araluce-semblanza/
- COLOMER, TERESA (2007), *Introducción a la Literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis.
- (2005), “El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil”, *Revista de Educación*, núm. extraordinario: 203-16 [23/01/2021] http://www.revistaeducacion.educacion.es/re2005/re2005_16.pdf.
- DÍEZ MEDIAVILLA, ANTONIO (2019), “Los textos clásicos en la formación del lector literario. Opciones y posibilidades para un lector actual”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura (Monográfico. Clásicos y Educación Literaria)*, XII, 29: 105-30 [23/01/2021] <https://mascvux.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/3248>.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, ENRIQUE (2006), *Saturnino Calleja y su Editorial. Los cuentos de Calleja y mucho más*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- FRAGA FERNÁNDEZ-CUEVAS, MARÍA JESÚS (2009), “Los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós y su presencia en el canon de la literatura infantil y juvenil (1873-1939)”, *Revista OCNOS*, 5: 37-53.
- GARCÍA PADRINO, JAIME (2011), “La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914-1955)”, AA. VV., *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, ed. Christine

- Pèrès. Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman: 33-42.
- , (1999), “Del *Ramayana* a *Trafalgar*: los clásicos al alcance de los niños”, *Literatura infantil y su didáctica*, eds. Pedro C. Cerrillo Torremocha, J. García Padrino. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 139-59.
- GÉNETTE, GERARD (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS (1983), “Galdós y el Krausismo español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 22, 1: 55-79 [23/01/2021] <https://www.jstor.org/stable/40298539?seq=1>.
- GULLÓN, GERMÁN (2018), “La lección del pedagogo Giner de los Ríos al novelista Pérez Galdós”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCV, 9-10: 63-73 [23/01/2021] <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14753820.2018.1539438?needAccess=true>.
- LAPARRA, MARCELINE (Juin 1996), “Les adaptateurs de romans des bienfaiteurs méconnus?”, *La Revue Des Livres pour Enfants*, 170: 73-80.
- LARA, ANTONIO (2004), “¿Para qué sirve un libro sin dibujos? (Las ilustraciones de los *Episodios Nacionales*)”, *Actas. VII Congreso internacional galdosiano (Casa Museo Pérez Galdós, 2001)*, eds. Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar, Rosa María Quintana. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria: 917-31 [23/01/2021] <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1981>.
- LIDA, DENAH (1967), “Sobre el «krausismo» de Galdós”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir de *Anales galdosianos*, 2: 1-21 [23/01/2021] <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--4/html/p0000001.htm#I_3_>
- LUCH, GEMMA (2003), *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2004), *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Buenos Aires, Normas Editorial.
- MENDOZA FILLOLA, ANTONIO; BRIZ VILLANUEVA, EZEQUIEL, eds. (2003), *Didáctica de la Lengua y la Literatura para primaria*, Madrid, Pearson Educación.
- MENDOZA FILLOLA, ANTONIO, ed. (1998), *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*, Barcelona, Horsori.
- MILLER, STEPHEN (1990), “Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los *Episodios Nacionales*”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (Casa Museo Pérez Galdós 1989)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2: 329-35 [23/01/2021] <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1551>
- MONTERO-PEDRERA, ANA-MARÍA (2017), “El oficio de docente en las novelas de Pérez Galdós”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 25: 35-58 [23/01/2021] <https://relatec.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/2146>.
- ORLIK, AXEL (1992), *Principles for Oral Narrative Research*, Bloomington and Indianapolis,

- Indiana University Press [Traduzione inglese di Kirsten Wolf e Jody Jensen].
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (2020), *Episodios Nacionales. Trafalgar*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (1975), *Episodios Nacionales para niños. Trafalgar*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmas. Mancomunidades Provinciales de Cabildos de Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife.
- SÁNCHEZ CORRAL, LUIS (1992), “(Im)Posibilidad de la literatura infantil: hacia una caracterización estética del discurso”, *Cauce. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 14-15: 525-60.
- SHAVIT, ZOHAR (1986), *Poetics of Children’s Literature*, Athens and London, The University of Georgia Press.
- SOTELO VÁZQUEZ, MARISA (2016), “Giner y Galdós: las bellas letras son la carne y la sangre de la historia”, *Un duelo de labores y esperanzas. Don Francisco Giner en su centenario*, ed. Raquel Velázquez Velázquez, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona: 17-33.
- SOTOMAYOR SÁEZ, MARIA VICTORIA (2013), “Reescrituras del relato histórico galdosiano. *Trafalgar*”, *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 18: 77-98.
- , (2005), “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias”, *Revista de Educación*, núm. extraordinario: 217-38.

Ivana Calceglia es doctora en Literaturas románicas con una tesis sobre la relación entre escritura e infancia en la narrativa femenina española del siglo XX. Actualmente tiene una beca de investigación postdoctoral (Universidad de Nápoles “L’Orientale”) sobre la representación de la familia y de la infancia en la narrativa española contemporánea. Es profesora contratada de Literatura española en la Universidad de Nápoles “L’Orientale”, y de Lengua española en la Universidad “Parthenope”. Sus intereses de investigación se centran en la literatura infantil y juvenil (LIJE), la narrativa femenina y la escritura autobiográfica españolas contemporáneas. Ha publicado la monografía *Crescere nel racconto: Elena Fortún e Ana María Matute* (Tullio Pironti, 2019), varios artículos en revistas y volúmenes colectivos y editado *Alla lettera di Luis Britto García* (UniorPress, 2019).

icalceglia@unior.it