

Merino Álvarez, Raquel. 2002. "Traducciones censuradas de teatro y literatura infantil y juvenil en la España de Franco". En: *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. L. Lorenzo, A. Pereira y V. Ruzicka (eds.) Madrid: Dossat, pp. 69-90.



TRADUCCIONES CENSURADAS DE TEATRO Y LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL EN LA ESPAÑA DE FRANCO

Raquel Merino Alvarez

Depto. de Filología Inglesa, Alemana y Traducción e Interpretación

Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Vitoria-Gasteiz

1. La censura franquista como contexto socio-histórico¹

Durante la celebración del I Congreso de Traducción e Interpretación (Universidad de Vigo, 1998) hablábamos de traducciones censuradas tomando *“la perspectiva histórica de la censura franquista como balcón desde el que asomarse a la realidad concreta de la traducciones teatrales como hechos de cultura”* (Merino 1999: 118). Aquí pretendo que esta atalaya nos sirva para asomarnos y conocer algo más de la realidad de la traducción de textos narrativos y teatrales orientados al público infantil y juvenil español durante el Franquismo. O lo que es lo mismo, profundizar en un pasado inmediato que puede ayudar a entender un presente en el que seguimos encontrando y consumiendo aquellos productos ahora reeditados por lo general sin adaptación o revisión alguna que los acomode a un contexto receptor nuevo.

Esta afirmación es válida en lo tocante a LIJ. Los autores traducidos antes de 1985 se siguen reeditando, pues se prefiere jugar la baza comercial de autores que se sabe que venden, aunque no se crea necesario remozar las traducciones que surgieron en un contexto histórico diferente².

Sobre todo en lo que a literatura de consumo se refiere la probabilidad de encontrar re-traducciones actuales es mínima. Las editoriales compran fondos antiguos de editoriales que ya no están en activo, o retoman sus propios fondos³. En el terreno

¹ Esta aportación se deriva directamente del trabajo de campo realizado gracias a la financiación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), proyectos UPV 103.130-HA003/98 y UPV 103.130-HA083/99.

² Quizá sean las comunidades autónomas con más de una lengua oficial las que más hayan renovado el catálogo de traducciones, particularmente de LIJ, al tener que satisfacer en un periodo relativamente pequeño una creciente demanda de traducciones en las lenguas autonómicas. Aunque bien es cierto que esta “renovación” textual está en una primera etapa muy influida por la tendencia generalizada a la traducción desde textos intermedios generalmente traducciones al español.

³ Martínez de la Hidalga (2000: 51), Fernández (1996: 154, nota 22) y Rabadán (2000: 262-263) mencionan el declinar de aquellas editoriales que publicaron literatura de consumo en los cuarenta, cincuenta y sesenta, con gran éxito de público y grandes tiradas, y que llegados los setenta comienzan a reeditar sus fondos antiguos que, con el cese de actividades de muchas de ellas (p.e. Bruguera en 1986),

del cine las retraducciones son la excepción también, incluso cuando se trata de revisar clásicos norteamericanos en programas especializados en los que se hace referencia a cambios puntuales provocados por la censura franquista, pero en los que no se cree necesario o viable encargar un nuevo doblaje. Como mucho se nos ofrecen productos “recauchutados”⁴ en los que se insertan fragmentos omitidos en el pasado. En teatro, bajo diferentes etiquetas y nombres, se sigue utilizando el texto traducido ya establecido como tradicional que suele coincidir con el que está registrado en la sociedad de autores. De hecho la tendencia más generalizada es el plagio, o la copia a diferentes niveles (Merino 2001a) y en diversos grados, camuflada según etiquetas tradicionales como versión o adaptación. La producción de una nueva traducción no se suele ver como una necesidad; el texto es solo el principio del proceso y cualquier texto vale, o esa parece ser la consigna.

2. Traducciones censuradas (TRACE)

Todo producto cultural distribuido en España desde 1939, tanto los surgidos antes de la contienda como los de nueva creación, los nacionales al igual que los de origen extranjero, pasaron indefectiblemente por el tamiz censor en el que quedaron, aparte de los vestigios asociados al funcionamiento político-burocrático, marcas de procesos textuales intermedios, como la auto-censura y otros tipos de *adaptación*, que nos permiten hoy reconstruir en parte el contexto en el que fue surgiendo la cultura traducida en nuestro país, más allá del mero dato bibliográfico o de la evidencia de la página publicada.

Los archivos de censura a los que hemos accedido los investigadores integrados en el proyecto TRACE (Rabadán, ed. 2000) nos ayudan a completar inventarios bibliográficos ya existentes (Merino 1994, Fernández 1996) así como a crear otros nuevos⁵. Nos permiten profundizar en cuestiones como qué se tradujo, quiénes fueron los traductores, editores, productores teatrales, distribuidores cinematográficos. Podemos también enriquecer nuestro conocimiento contextual respecto a cómo surgieron todos estos productos traducidos y censurados. Pero es que además tenemos acceso a los textos intermedios que permiten rastrear el proceso textual en muchas de sus fases, y adelantar hipótesis e incluso ofrecer explicaciones, más allá de la comparación de binomios textuales original-meta (TO-TM). Alguno de estos textos intermedios no llegaron nunca a ser definitivos, ni en escena ni en edición, por lo que además, desde el grueso de información burocrático-censora, podemos dar cuenta del

acabarán siendo adquiridos por otras empresas editoriales (p.e. Ediciones B) que se encargarán de rentabilizarlos una vez más mediante la reedición. A este respecto véase Antón 1999, Rabadán 2001, Rodríguez Espinosa 1998 y Urías 1999.

⁴ En Merino 1991: 76, al estudiar el doblaje comercial de *Vértigo* de Hitchcock, se recoge el “parche” añadido a la versión comercial de la película tal y como se pudo ver en TVE en 1990. Se trata de una brevísima escena que no se había doblado en su día. El resto del doblaje se corresponde con el producido originalmente.

⁵ Los siguientes investigadores, integrados en el proyecto TRACE han contribuido a la base de datos con sus respectivos catálogos de teatro y cine traducido: María Pérez L. de Heredia 1998: *Las traducciones españolas del teatro inglés, 1898- 1939* (Trabajo de investigación inédito); Marta Miguel 1998: *Catálogo bibliográfico de las traducciones de cine norteamericano en España, 1939-1962* (Trabajo de investigación inédito), Departamento de Filología Inglesa, Alemana y Traducción e Interpretación, UPV/EHU. Ambas autoras están realizando sendas tesis doctorales sobre teatro y cine traducido (1939-1959) respectivamente. Camino Gutiérrez Lanza, 1999: *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtítulo inglés-español, 1951-1975* (Tesis doctoral inédita) y Luis Serrano 2000: *Traducción de textos cinematográficos inglés-español, 1975-1995* (Trabajo de investigación inédito. Tesis doctoral en proceso de realización profundizando en la temática del trabajo de investigación), Departamento de Filología Moderna, Universidad de León.

teatro que no existió, o que no dejó trazas salvo en la documentación estatal consultada. Precisamente desde esta zona de penumbra podemos hablar de una tímida presencia de teatro infantil y juvenil.

2.1 Vestigios de teatro traducido y censurado para niños y jóvenes

Puesto que no soy especialista en LIJ, cuando las profesoras Lorenzo y Pereira me propusieron realizar esta contribución, haciendo hincapié en el teatro infantil y juvenil (TIJ) traducido, desde la perspectiva del proyecto TRACE, me asaltó la terrible duda de si había existido en esta época: ¿hubo teatro inglés traducido para niños y jóvenes?. Si hemos de atenernos al teatro publicado podemos casi certificar su ausencia del panorama editorial⁶. El teatro en formato escrito que se ofrecía impreso al público en la España de Franco no solía incluir obras específicamente orientadas a niños o jóvenes. Ni en las colecciones más ligadas a la escena, ni en las que ofrecían las piezas dramáticas en ediciones de lectura, se aprecia síntoma alguno de clasificación por edades. Pero también es cierto que hubo mucho teatro que existió solo en los escenarios sin llegar a ser impreso, o que existió en forma de libreto no llegando ni al escenario ni a la imprenta. Es un hecho constatable y constatado que hubo piezas de teatro que por diversas vicisitudes, incluyendo las restricciones del omnipresente aparato censor, no llegaron a existir para más público que el propio autor o traductor, y para un reducido número de profesionales involucrados en la pre-producción, quienes, junto a los censores que llegarían a prohibir o a restringir el permiso de representación, se constituían en destinatarios únicos de esas páginas olvidadas y archivadas⁷.

En cuanto al teatro como espectáculo, a la escena, la evidencia documental confirma que la mayoría de piezas teatrales que llegaban a representarse en la etapa franquista lo hacían con el visado de “autorización para mayores de 18 años”, y las pocas clasificadas “para mayores de 14 años” (o “todos los públicos”) eran adaptaciones escénicas de novelas de suspense a lo Agatha Christie, o adaptaciones de clásicos universales, podríamos también corroborar la primera impresión de que el teatro específicamente infantil y juvenil en efecto no existió.

Pero lo hubo. Ya en la década de los cincuenta tenemos evidencia documental, extraída de los archivos sobre censura, relativa a la convocatoria de Premios Nacionales de Teatro Infantil⁸. Si había premios y subvenciones, es de esperar que hubiera representaciones teatrales ad hoc. Es más, la existencia de premios y subvenciones es un claro síntoma de un sentimiento de carencia y de una voluntad de apoyo al sector, o incluso de creación y expansión. Si a esto unimos espectáculos no teatrales como el circo, podemos afirmar que el público infantil y juvenil sí que entraba en las salas teatrales y accedía a diversos tipos de representaciones. Eso sí, siempre debidamente tutelado y protegido por las instancias oficiales.

⁶ “El teatro no es un género ausente del panorama de la LIJ española, existe un cierto número de obras de autores españoles (Cervera, 1982), pero no parece, al menos según nuestra búsqueda, que haya interesado a los editores españoles publicar obras de origen anglosajón.” (Fernández López, 1996: 109, nota 9)

⁷ A este respecto concluíamos en Merino 2000: “En realidad el cuadro que se nos desvela no es excesivamente diferente del que veíamos en Merino 1994, particularmente para la década de los sesenta; excepto porque ahora tenemos muchas más claves para entender los resultados de los que partíamos entonces y, sobre todo, un potencial mayor de información. Entonces contábamos únicamente con el rastro dejado por el producto, el teatro traducido y representado (publicado); con las páginas publicadas: textos, críticas, reseñas. Ahora estamos en situación de poder hablar de las páginas archivadas, o de las simplemente olvidadas, o de las mutiladas y negociadas, porque tenemos acceso a los vestigios del proceso de selección censoria universalmente aplicado a todo hecho de cultura” (pág. 133).

⁸ IDD 52.22, Sección Cultura, (AGA) Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), pp. 21-22. Concurso Nacional de Teatro Infantil, 1956.

Desde 1951 en que el Ministerio de Información y Turismo instituye los Festivales de España, se pueden encontrar referencias muy esporádicas a representaciones orientadas a público infantil y juvenil que se ofrecen fundamentalmente en provincias. Se trata de una modalidad más como el género lírico, o el teatro denominado dramático. Francisco Álvaro en sus volúmenes anuales *El Espectador y la Crítica*, fiel reflejo del acontecer escénico en España, recoge una categorización que va desde extensas secciones dedicadas al teatro representado en escenarios madrileños (nacional y extranjero), pasando por “el teatro en Barcelona” y finalmente un brevísimo recorrido por el “teatro en provincias”⁹. En 1967 el MIT convoca la primera Campaña Nacional de Teatro¹⁰ que tendrá su efecto a partir de 1968. Francisco Álvaro da cuenta de los resultados e introduce una nueva sección en su volumen anual, bajo el epígrafe “otras campañas nacionales” incluye: género lírico, teatro infantil, popular, de cámara o clásico (1968: 366).

Parte de este teatro eran piezas de autores nacionales, o espectáculos traídos de otros países, pero también se trataba de piezas extranjeras en origen que en uno u otro momento habían sido convenientemente traducidas (y/o adaptadas) para su aprobación y ulterior representación. De hecho la calificación “para todos los públicos” (y “radiable”) solía indicar que todos los ajustes necesarios para la integración de una obra en el sistema ya habían sido efectuados y la autocensura-adaptación había preparado el producto para poco más que un visto bueno general por parte de las autoridades competentes.

Es justamente en este pequeño sector del ya reducido espacio ocupado por el TII en el que nos centraremos para ofrecer algún ejemplo de piezas destinadas a representaciones para público infantil y juvenil, desde la perspectiva privilegiada de la documentación dejada por el aparato censor; o lo que es lo mismo, desde la evidencia documental recogida en dichos archivos y consultada para la elaboración de la base de datos TRACE (Merino 2000 y 2001b).

2.1. 1 *Alicia en terra de maravelles*¹¹

Empecemos con lo que ya en el primer año de funcionamiento del equipo Fraga se denominaba la “escena vernácula”: una pieza adaptada para una representación en catalán, que a su vez parte (muy probablemente) de una adaptación al español de la

⁹ Este último, siempre calificado como escaso y puntual (coincidente con fiestas locales), sufre un impulso con la creación del Consejo Nacional de Festivales de España que nace con ánimo de descentralizar la oferta y diversificarla (Álvaro 1963: 382). La política del Consejo Superior de Teatro, dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo, se orienta en este sentido con subvenciones a campañas escénicas, tanto oficiales como privadas. Solo en su primer año de funcionamiento se invirtieron más de veintitrés millones de pesetas, inversión de la que se da cuenta públicamente en un afán por consolidar el talante aperturista del nuevo equipo ministerial (Álvaro 1969: 343).

¹⁰ Estas campañas continuarán hasta 1976, pero cada vez más desvirtuadas. Desde 1970 el nuevo equipo ministerial que sustituye al que encabezara Fraga imprime un carácter diferente a las convocatorias. La política de subvenciones estatales que impulsaron el teatro comercial y el de cámara, las compañías oficiales así como las privadas, se convertirá gradualmente en una cuestión administrada por el Estado de las autonomías y ya no tanto por el central. Ya en 1985, fecha en la que se crea el Instituto de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), las funciones de las que se dota a este organismo se circunscriben a políticas nacionales no-autonómicas.

¹¹ Expediente 10-69. Solicitud cursada en Barcelona el 8 de enero de 1969 para representar la obra original de Lewis Carroll, en adaptación de Xavier Romeu, en el Teatro Romea, por la Compañía Cavall Fort. Género: comedia infantil. Todas las citas textuales han sido tomadas de la documentación que compone este expediente.

correspondiente traducción de una obra clásica de la literatura inglesa¹². Este proceso de “adaptación cultural” (Fernández 1996: 48) de clásicos extranjeros (al igual que el de clásicos españoles) no es ajeno a la LIJ en general como veremos en la sección dedicada a narrativa. Muy consolidada ya la política aperturista en el seno del MIT, en 1969 no es extraño en absoluto encontrar teatro en las otras lenguas del Estado, que aún no eran oficiales, pero que de hecho los censores trataban como de “curso legal”¹³.

Uno de los tres informes preceptivos, después de un exhaustivo análisis de la historia y de los antecedentes, concluye que no hay nada censurable en la versión teatral catalana del cuento de Carroll. Un segundo lector, que califica el texto para todos los públicos sin supresiones¹⁴, afirma que existen “*interpolaciones del traductor*” quien pretende “*situar indirectamente el problema catalán*”, y “*rozar el problema lingüístico*”. En el informe, el censor concluye que “*El traductor y adaptador ha tratado de llevar a través del cuento lo que él cree la realidad circundante al niño para que saque la moraleja*”. Y continúa: “*Este tema de llevar la actualidad al niño a través del teatro ha sido ampliamente debatido en el último congreso internacional celebrado en La Haya*”. El tercer informe inicial que considera la obra para público infantil, aconseja ciertas supresiones. Este tercer censor afirma que “*la obra no es tan inocente como parece. El autor ha colado en ella algunos puntos de vista políticos que se relacionan con Cataluña y otros con los regímenes totalitarios. Claro que lo último sucede en un país de Naipes y no constituye materia preocupante hoy. Puede darse para niños - mejor que sean mayorcitos o no la entenderán. Está bien escrita- Con los tachaduras y supresiones que se indican puede autorizarse*”.

Se encarga una “segunda lectura” a otros dos censores, que resulta en la clasificación “para todos los públicos con supresiones”, sin duda derivada de las opiniones encontradas de ambos lectores. Por un lado leemos comentarios como: “*versión libérrima y didáctica*”, “*falseamiento tendencioso de hechos históricos*” y “*deliberada visión separatista de España*”; frente a afirmaciones del siguiente tenor:

¹² El expediente 50-62 se refiere a la obra *La isla del tesoro*, basada en la obra de Stevenson, “autor: Aurora Mateos” que representará el grupo Los Títeres, teatro de Juventudes de la S.F. de F.E.T. de las J.O.N.S. en el teatro Goya de Madrid. Un ejemplo más de adaptación de clásicos extranjeros, o incluso, como parece ser el caso, de apropiación de los mismos, puesto que en la solicitud no figura el nombre del autor original, que encontramos en el informe del censor quien califica el “valor puramente literario del texto” que se le presenta como “discreto” y expone el argumento del siguiente modo: “El del conocido libro de Stevenson” valorando la obra como “comedia infantil... sin problemas a efectos de censura”. En 1964 vuelve a autorizarse la representación de este texto para el mismo grupo teatral y en 1967 la agrupación ARA de Málaga obtiene el correspondiente permiso para llevar a escena el mismo texto.

¹³ En los archivos consultados no hemos encontrado ni una sola instancia de solicitud de representación de textos en catalán, gallego o vasco que haya sido desestimada o no tramitada por razón de la lengua en la que se presentaba. Para juzgarlas se repartían estos textos entre los miembros de la junta con conocimientos de la lengua en cuestión.

¹⁴ La calificación “para todos los públicos” que parece reservarse a espectáculos dirigidos a un público mayoritariamente IJ, comparte el espacio del exiguo porcentaje de dictámenes que se encuentran en el extremo de permisividad, con obras de Agatha Christie llevadas a los escenarios, a cuyas representaciones podían asistir los jóvenes a partir de los 16 e incluso 14 años. (*Asesinato en la Vicaría*, calificada en 1962 “para mayores de 16”. *Un muerto en Villa Orly* o *El rostro del asesino* de A. Christie -expediente 104 del año 1964- fue calificada para mayores de 14 años)

Un ejemplo de calificación “para todos los públicos” e incluso “radiable” lo encontramos en el expediente número 56-66 (extraído de la Base de Datos TRACE), que se refiere a la obra de J.M. Barrie (“Barris” en el expediente) *Las medallas de Sara Dowey*. En la solicitud figura M^a Luz Morales como autora, aunque en la documentación adjunta se indica el nombre del autor inglés, corrección que generalmente se efectuaba al consultar los ficheros de autores y obras teatrales del propio ministerio. En este caso había antecedentes de representaciones de dos obras de Barrie, *El admirable Crichton* y *Peter Pan* en la década de los cuarenta y cincuenta.

“el cuento se ha ‘culturizado’, pero de una manera inteligente, sin desvirtuar los valores mágicos... me parece una obra totalmente apta para niños sensibles e inteligentes y, mejor aún, si conocen el cuento que da título a la obra”.

El 4 de febrero se autoriza para todos los públicos con algunas de las supresiones propuestas por los dos censores menos favorables¹⁵. Parece claro que es el contenido del texto lo que lleva a las supresiones indicadas¹⁶, no la lengua en la que se formula. Las solicitudes de autorización de textos en catalán se remontan a finales de la década de los cincuenta, y son relativamente frecuentes en la década de los sesenta¹⁷. Menos importancia cuantitativa tienen los textos teatrales en gallego¹⁸ o *euskera*.

¹⁵ En el dorso de la guía de censura expedida el 4 de febrero figuran las supresiones que se han de efectuar. Transcribo literalmente del texto que acompaña al expediente, indicando los cortes subrayados. PAG. 10: RATOLI.- Compromís que s’havia de celebrar a Casp per decidir qui seria si nou rei de Catalunya. De manera, sembla que no massa clara, va resultar elegit rei el Castellá Ferran d’Antequera. RATOLI.-... el rei de Catalunya fos el castellá Ferran d’Antequera.

RATOLI.- Ferrán d’Antequeta va a ser rei de Catalunya fins a l’any 1416.

PAGS. 12 Y 13. CARROLL.- He començat a fer classes amb el meu únic alumne. Fixeu-vos bé que la cosa més important és que el professor estigui ple de dignitat i a una certa distància del deixeble, el deixeble ha de brabar-se tant cohibit com es pugui. Perquè si no, no té la humilitat que se li exigeix. Joestic assegut al fons de la classe, tan lluny com pugui de la porta, a la part de fora de la porta (que està tancada) hi ha assegut un criat, a la part de fora de la porta de fora (que també està tancada), hi ha assegut un sots--criat, a la maitat de l’escala hi ha assegut un sots-sots-criat, i finalment, el apti, s’asseu l’alumne. Ens passem les preguntes de l’un a l’altre i las respostas m’arriben de la matiexa manera: fins que no t’hi has acostumat costa una mica d’habituar’t’hi. Vegeu, més o menys, com ve una classe.

¹⁶ El expediente 576 del año 1971, referido a la adaptación de Antonio Díaz de la obra de Carroll, bajo el título *Alicia en el palacio de las maravillas*, clasificada como “teatro infantil” fue archivado con la calificación de “prohibida”. En los informes de los censores se pueden leer únicamente sugerencias de supresión de la famosa frase “que le corten la cabeza”, pero son comentarios como “mala versión de Alicia...” o “arbitraria crueldad de la reina”, o aún más significativas “por pertenecer a Alicia... parece no prohibible. Pero aquí encuentro que el texto se ha aislado de los restantes episodios, y yo creo que con intención extraña ¿A qué fin viene titular “en el palacio”? Pienso que el texto es duro, aunque pasable. Pero su utilización con fines políticos me ¿escama?”. El censor que hace estos comentarios sugiere que se autorice para sesiones de Cámara, el primer censor que proponía quitar las referencias “al corte de cabezas” se decanta por una clasificación para todos los públicos. Finalmente tras “dos lecturas” de sendos censores, se decide prohibir la representación solicitada en colegios mayores de Madrid. El factor determinante en este caso es una política de involución (recuérdese el relevo en el MIT en 1969) que ya empieza a notarse en el procedimiento burocrático censor.

Este giro se nota ya en solicitudes como la que consta en el abultado expediente 180-71, cursada por el grupo La Farándula de la Diputación Foral de Alava para representar en Vitoria (Colegio Marianistas) la obra *El Lazarillo de Tormes*, “anónimo del S. XVI”. El censor eclesiástico la clasifica para mayores de 14, mientras que los otros dos censores la clasifican para todos los públicos con comentarios como “versión flojilla, de poca gracia literaria y con los inconvenientes ‘pedagógicos de una picaresca para niños’... Debería existir una censura especial para escuelas, ejercida por Educación y Ciencia”. Finalmente se califica para todos los públicos y se expide el correspondiente permiso para que el Grupo del C.N. Samaniego represente finalmente la obra.

¹⁷ Así lo demuestra el expediente 291-63 que se incoa a raíz de la solicitud de permiso de representación que realiza, en nombre del Teatro Popular de Barcelona, el adaptador Javier Regás de “la obra en catalán, titulada *Bon Nadal Mister Scrooge*, original de Carlos Dickens”. Cursada la solicitud el 5 de diciembre de 1963 en Barcelona, se informa favorablemente sin supresiones. En los informes de los censores podemos leer “adaptación del *Cuento de Navidad*”. “Sin reparos”, o “sigue al pie de la letra, casi, el tema del ‘cuento’ de Dickens. Tiene interés dramático. Puede autorizarse sin duda”. En el apartado “juicio general que merece al censor”, nos encontramos: “adaptación para la escena vernácula del famoso cuento de Carlos Dickens hecha con el ‘oficio’ ya acreditado del comediógrafo Sr. Regás. Puede autorizarse”. En “Otras observaciones del censor” podemos leer: “Tolerable, ya que esperamos que los padres, que son los primeros educadores, comenten con los hijos la obra, sacando la correspondiente moraleja y privando a la obra del aspecto ‘duro’ que puede tener”.

El proceso de impulso al teatro IJ por parte de las instancias oficiales (Concurso Nacional de Teatro Infantil, 1956. Campaña Nacional de Teatro desde 1967-68) continúa vigente en 1986, año de auge de publicaciones de LIJ (Fernández 1996: 80) como lo demuestra la información del Anuario del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música) correspondiente a 1986 en el que encontramos referencias a la III Muestra de Teatro Infantil y Juvenil, AETIJ (Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud) (pág. 196). Tras cuatro años de gobierno socialista, el apoyo institucional del gobierno central y sobre todo de forma progresiva el de los diferentes gobiernos autonómicos hacen que el TIJ tenga una presencia si no acusada, sí relativamente sostenida hasta nuestros días.

2.2 Vestigios de narrativa traducida y censurada para niños y jóvenes

Frente a la supuesta inexistencia del teatro infantil, de la que hablábamos, parece sin embargo más evidente o visible la existencia de narrativa traducida y censurada, específica para niños y jóvenes. En la década de los cincuenta circulaba ya una instancia impresa de petición de permiso de publicación, expedida y tramitada por los órganos censores que incluía la nota “si es una obra destinada a niños o público femenino, especifíquese”, que evolucionaría en un formulario específico para ediciones dirigidas a público infantil que seguiría utilizándose en la década de los sesenta y hasta los ochenta¹⁹. Un signo indudable de tutela gubernativa respecto a lo que los niños y jóvenes podían leer.

Me gustaría abordar la cuestión de la narrativa traducida y censurada para público IJ desde lo que mejor conozco: el estudio transversal sobre un siglo de traducciones de los *Cuentos de Alhambra* de Washington Irving²⁰, una obra que durante este periodo se publicó en diversas ediciones dirigidas a niños y jóvenes, y que como tal fue censurada y autorizada.

Esta elección está justificada en la intersección literatura para adultos traducida / LIJ traducida, no sólo desde el estudio de la LIJ. Si consultamos el que en mi opinión es el estudio más solvente sobre LIJ traducida en España (Fernández 1996), no encontraremos referencia alguna a la obra de Irving, ni aparece este autor norteamericano como autor original en la nutrida nómina de autores anglosajones en ella registrados y estudiados²¹. Encontramos referencias a clásicos como Swift (*Los*

El 24 de noviembre de 1972, Javier Regás vuelve a pedir permiso para representar este texto. Se le concede en las mismas condiciones, para todos los públicos.

¹⁸ En los archivos de censura hemos encontrado escasísima documentación referente a teatro en gallego, entre otros hay un documento en el que se informa al Delegado Provincial de Información y Turismo de Orense de la autorización para celebrar la Primera Mostra de Teatro Galego, con dictamen de cada una de las obras propuestas, e información del trámite necesario para aquellos grupos participantes que no tuvieran documentación expedida a su favor (Ref. Archivo AGA 71782). En cuanto a teatro en *euskera*, véase nota 19, en Merino 2000: 133.

¹⁹ Se puede encontrar una transcripción anotada de los diferentes formatos de documentación censoria tomados de los expedientes sobre Washington Irving consultados (Anexos Narrativa en Rabadán ed. 2000: 279-288). En Fernández (1996: 79) encontramos referencias a la normativa censoria específica para LIJ de 1952. Véase también Gutiérrez Lanza 1997.

²⁰ En Merino 1997 y Merino R. (en prensa) [“Tracing back (in awe) a centenary history of Spanish translations: Washington Irving’s *The Alhambra*” en: G. Anderman (ed.) *Second volumen in honour of P. Newmark, Clevedon, Multilingual Matters*] se refleja la evolución del estudio de las traducciones de la obra de Irving al español que llevo realizando desde 1996.

²¹ Sin embargo, si tomamos la larga lista de editoriales incluidas en el catálogo de traducciones de LIJ en Fernández 1996, podemos constatar que salvo dos o tres excepciones, en todas las demás (Calleja, Sopena, Juventud, Molino, Aguilar, Araluce) encontramos al menos una edición de los *Cuentos de la Alhambra*, cuando no varias.

viajes de Gulliver) o Lewis Carroll (*Alicia en el país de las maravillas*), pero no Irving²².

Esto se explica por la consideración que tiene Washington Irving como autor clásico norteamericano, que hace que se le encasille como tal, no sin ciertas reticencias académicas respecto a la calidad de su obra literaria (Bradbury 1991). Con todo, el volumen de ediciones para público infantil y juvenil, dentro del conjunto de ediciones de *La Alhambra* publicadas en España en el S. XX, es tan significativo que merece una consideración aparte. Del más de medio millar de ediciones que hemos registrado desde 1888 (fecha de publicación de la primera traducción íntegra en español) hasta el año 2000, al menos una quinta parte lo constituyen ediciones orientadas al público infantil y juvenil. De estas, la inmensa mayoría son adaptaciones²³ de toda la obra o selecciones de cuentos basadas en traducciones anteriores al español, y solo en casos excepcionales nos encontramos con adaptaciones para público IJ realizadas en la lengua de partida, bien en EE.UU. o en Inglaterra, y posteriormente traducidas al español²⁴.

Estos porcentajes y datos son extrapolables al corpus de solicitudes de publicación de los Cuentos de Irving, recogidas en la base de datos TRACE (apéndice documental). Las traducciones y adaptaciones de la obra de Irving, tanto en ediciones completas como en ediciones fragmentarias ya eran un hecho consolidado en nuestro país antes de la guerra. Después de la contienda, y coincidiendo con el traslado de parte de la industria editorial a Argentina, también allí encontramos reediciones de esta obra que se importan a nuestro país. Y en los años cuarenta y cincuenta no es extraño encontrar peticiones de importación de ediciones para niños junto con solicitudes de entrada de ediciones para bibliófilos. A partir de mediados de siglo la obra de Irving se encuentra totalmente integrada en la corriente editorial de LIJ, con una presencia consolidada y continuada.

Precisamente el estatus de Irving como “clásico” permitido, e incluso respaldado por las instancias oficiales, por el contenido inocuo y potencialmente útil (a efectos de propaganda positiva) de su obra referida al pasado lejano de nuestro país; hace que los centenares de expedientes consultados en los archivos de censura e integrados en la base de datos TRACE sean interesantes por cuanto brindan datos editoriales de importancia contextual, no tanto por las modificaciones textuales o trabas impuestas a su obra.

2.2.1 *Los Cuentos de la Alhambra* (para público IJ)

En 1951 la Editorial Mateu (Colección Juvenil Cadete) publica una edición de *Los Cuentos*, en adaptación de Manuel Rossell, cuyas ilustraciones y presentación general hacen que identifiquemos inmediatamente el tipo de lector meta. Tras un exhaustivo análisis comparativo de este texto con las principales traducciones anteriores, llegamos a descubrir el más común de los procesos de traslado: el plagio.

²² De igual modo, y a pesar del éxito sostenido de ventas de esta obra y su amplia distribución entre públicos de todo tipo tampoco se la considera en estudios sobre “literatura de consumo”, aunque el nivel de las tiradas de algunas ediciones, o la variedad de editoriales en las que aparece así lo pudieran aconsejar. En el volumen *La novela popular en España* (VV.AA. 2000) no hay referencia alguna a Irving, pero si a editoriales como Calleja, Bruguera, Juventud, Mateu, Maucci, Molino o Toray, muy significativas para la literatura popular en nuestro país, y en las que es fácil encontrar al menos una edición de la obra de Irving, llegando a darse tiradas de 12.000 ejemplares y hasta 25.000 (véase apéndice documental).

²³ La adaptación parece ser el principal trasvase efectuado un “segundo proceso”, posterior al trasvase interlingüístico que supone la traducción.

²⁴ *Los cuentos de la Alhambra* contados a los niños por H.G. Granch.

Esta edición, compuesta por trece cuentos, es una copia exacta de trece de los treinta y un cuentos de que consta la primera traducción de José Ventura Traveset (1888), reeditada en Espasa Calpe desde principios de siglo. No creemos que sea éste un caso aislado en absoluto; más bien se trataría de una regularidad de comportamiento traductor/editorial con visos de convertirse en norma, o incluso ley. Tal y como afirma Fernández López, quien se refiere a esta tendencia como ley del mínimo esfuerzo: “*Este predominio de los clásicos se debe probablemente a la ausencia de derechos de autor lo que facilita las versiones libres de bajo costo y una venta asegurada por ser obras muy conocidas. En la mayor parte de los casos es imposible sin analizar individualmente los textos, juzgar si son traducciones, adaptaciones, versiones reducidas o simples plagios de otras traducciones, ya que es común en este tipo de obras que desaparezca el nombre del traductor (1996: 94)*”.

En la década de los sesenta, editoriales como Bruguera, Toray o Sopena sacan al mercado ediciones completas orientadas al público juvenil, y selecciones para público infantil, de modo que nos encontramos con varios volúmenes en cada editorial que coinciden en el mercado a un tiempo. Se trata de tiradas de entre 3000 y 10.000 ejemplares, síntoma inequívoco de una política editorial orientada a productos de venta asegurada tanto de LIJ como literatura de consumo en general, que culmina en 1981 con una edición de Bruguera de 25.000 ejemplares (apéndice documental), síntoma de una industria editorial para niños y jóvenes que alcanzará cifras espectaculares en 1986, colocando a nuestro país en el tercer puesto mundial (Fernández 1996: 80).

Toray publica los Cuentos en la colección Azucena en 1980. Una tercera edición ve la luz en 1982 (colección Azucena, tomo I, adaptadora M. Luisa Vela, ilustraciones de María Pascual), y en 1984 la misma editorial publica en la serie “Alicia”, tomo 11, *Las Leyendas de la Alhambra* (incluye seis en total) en adaptación de Carmen Asensio, con ilustraciones de Carmen Guerra. También en 1984, la editorial granadina Roasa, publica *Los cuentos de la Alhambra*, en adaptación de Francisco Agras, quien también es autor de las ilustraciones.

Ya en la década de los noventa la editorial Planeta Agostini publica *Cuentos de la Alhambra*, en su serie “clásicos de la aventura”. A pesar de que el nombre de Irving aparece en portada, figura como “autor de los textos” Saro de la Iglesia, y como “autor” de los dibujos” Francisco Capdevilla. Este libro que se vendía acompañado de un video, contiene, tal y como se indica en el título de la primera página en la que comienza el relato: “La leyenda del valle dormido” que se corresponde en temática con la obra de Irving *La Leyenda de Sleepy Hollow*. La costumbre de identificar a Irving con sus *Cuentos de la Alhambra*, sumada a una práctica editorial que basa su producción principalmente en textos derivados ya existentes en la cultura meta, hacen que sea posible un caso tan peculiar como éste en 1990.

Son tan numerosas las ediciones de los *Cuentos*, incluso las orientadas a jóvenes y niños (unas cien) que todavía estamos en proceso de recopilación y sobre todo de comparación del material textual encontrado. Con todo, los análisis comparativos realizados hasta la fecha corroboran hipótesis iniciales de plagio y la utilización de unas cuantas traducciones matrices (las clásicas de Ventura Traveset y Méndez Herrera, en Espasa y Aguilar respectivamente) generalmente sin reconocimiento de la autoría del traductor, tanto para ediciones completas como para selecciones. También se confirma que el estilo propio de estas traducciones clásicas, que datan de finales del XIX o principios del XX, se ha mantenido inalterado al seguirse reeditando dichos textos hasta nuestros días.

Para una renovación textual de la obra de Irving para público IJ, tenemos que esperar hasta el año 2000: la editorial Comares²⁵, serie Granada, ofrece una edición totalmente nueva bajo el título *Los cuentos de la Alhambra para niños*, de W. Irving, adaptación literaria de Miguel Ángel González, con ilustraciones de Enrique Bonet. Se trata de un intento claro de ofrecer una edición de calidad al público infantil, rompiendo la tónica de reediciones basadas en textos derivados. De características similares, aunque sin la autoría explícita de Irving es el volumen *La Alhambra contada a los niños*, también editada en Granada por Miguel Sánchez, con texto de Ricardo Villa-Real, y dibujos de Pilarín Bayés de Luna²⁶.

3. Consideraciones finales sobre intersecciones y trasvases culturales

El filtro de la censura franquista, y los vestigios o trazas que ésta dejó en sus archivos, nos ha permitido establecer un puesto de vigía privilegiado que facilita la observación directa de parte del proceso así como del resultado. De este modo hemos podido ver que la LIJ traducida, así como los espectáculos teatrales para niños y jóvenes se entienden y estudian mejor en relación con la literatura o el teatro traducidos en general; y que la noción de traducción (como proceso y como producto) está íntimamente unida en LIJ a la de adaptación. Se acomodan textos originales en la lengua y cultura original, se traducen estas adaptaciones, pero sobre todo se adaptan traducciones existentes, se trasvasan textos existentes en la cultura meta para que cumplan otras funciones, para ofrecerlos a otro público. La intervención misma de la censura implica procesos de adaptación previos a la petición (auto-censura), así como tras el escrutinio censor (aplicación de las modificaciones propuestas); y todo ello en aras de la rentabilidad comercial que el mercado impone, tratando de alcanzar el éxito que será clave en la presencia del texto y la misma empresa editorial en el mercado y por tanto en un sector de la cultura meta.

Al tratar la LIJ traducida en nuestro país sabemos que estudiando la combinación inglés-español, estamos apuntando al objetivo más voluminoso, más representativo, y por tanto aquel susceptible de rendir resultados más aquilatados, pero ya desde comienzos de la década de los sesenta no podemos ignorar las traducciones y adaptaciones al resto de las lenguas peninsulares, del mismo modo que no debemos ignorar la producción de otras lenguas diferentes del inglés, aunque en ambos casos tendamos a limitar los estudios por razón de lengua, tiempo o espacio geográfico. Del mismo modo parece que ya resulta claro que metodológicamente sería contraproducente hoy excluir las adaptaciones, en tanto que textos derivados dentro de la misma lengua meta, o no incluir, al menos al inicio de cualquier estudio de productos culturales traducidos, las pseudotraducciones y todos aquellos textos que de algún modo tengan relación con el objeto principal de estudio. La época de seleccionar binomios textuales netos, excluyendo en el camino todo texto que no sea bien original o traducción de ese original, parece que ya ha pasado. Los estudios estrictamente centrados en una lengua (o pareja de lenguas), en un sistema, o en un ámbito geográfico tienen más posibilidades de fracasar. La producción cultural se da de forma sinfónica y a muchos

²⁵ Esta misma editorial publicó en 1998 la obra de Irving con ilustraciones de Doré, tratando de rescatar el texto "auténtico" de la traducción al español: la original de Ventura Traveset de 1888 accesible, según el autor de la introducción, solo en bibliotecas. Por un afán de atraer al público con una joya bibliográfica, se ignora en la presentación que la traducción de Ventura ha sido publicada durante casi un siglo por Espasa Calpe, y sigue estando asequible al lector en cualquier librería.

²⁶ Aunque no se hace referencia a Irving en esta edición, es imposible no vincular el nombre del autor (Ricardo Villa-Real) con las traducciones que desde la década de los cincuenta viene publicando la editorial Miguel Sánchez para turistas y suscribiendo el mismo Ricardo Villa-Real.

niveles, y el producto cultural por sí mismo (ni siquiera en relación con su supuesta fuente) no es más que un rastro, el último, de un complejo proceso de producción, del que conviene dar cuenta antes de decidir qué textos derivan de qué fuentes y en qué orden.

Y si no, no hay más que tratar de visualizar el mosaico que supone la historia de las traducciones de *Los Cuentos de la Alhambra* de Irving solo en nuestro país. Como se ha indicado brevemente, cuantos más textos meta se catalogan y estudian de esta obra, menos posibilidades parece haber de localizar una traducción nueva. La mayoría son textos dependientes y derivados de otros anteriores, tanto si se trata de ediciones completas para adultos (recordemos que el concepto de edad en LIJ es un concepto dinámico, Fernández 1996: 98), como de ediciones para niños y jóvenes; en ediciones completas tanto como en selecciones de unos pocos cuentos; y así ocurre también con textos etiquetados como traducciones o con aquellos denominados adaptaciones. El tipo de producto que estamos manejando solo puede establecerse tras análisis comparativos preliminares de todos los textos disponibles, de ahí la conveniencia de no excluir de nuestros catálogos e inventarios, sino más bien de incluir y escrutar. El trasvase de fondos editoriales entre empresas, y la utilización de un mismo título en colecciones diferentes de una misma editorial, suelen responder más a criterios editoriales y comerciales que puramente textuales.

Por último, no debemos olvidar los trasvases intersemióticos que tanto se mencionan al abordar el estudio de la LIJ traducida. La interrelación de publicaciones IJ con productos audiovisuales (cine, TV, vídeo) es un hecho que irrumpe como fenómeno comercial y cultural en el siglo XX y que se hace tremendamente significativo conforme avanza éste. En esta cuestión suscribimos las afirmaciones de Rabadán quien, hablando de literatura de consumo (y la LIJ suele compartir muchas de las características asignadas a aquélla), opina que “el fenómeno [creación de cadenas intertextuales e intersemióticas] parece producirse tanto intralingüística como interlingüísticamente” (2001: 38), y que “las traducciones intra e intersemióticas cubren un arco cuyos últimos peldaños son las pseudotraducciones, es decir, la clonación del modelo, y las continuaciones (*sequels*) e imitaciones” (2001: 39); concluyendo que: “lo que interesa en sentido estricto a los Estudios de Traducción es la dinámica de las transferencias interlingüísticas, intertextuales e intersemióticas. Y esto, precisamente, constituye la clave de este tipo de investigación, donde lo más importante no es determinar el <inicio> de la cadena, sino estudiar su progresión y alcance” (2001: 40)

BIBLIOGRAFÍA:

- Álvaro 1963. *El Espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*. Valladolid, Edición del autor (Ceres).
- Álvaro 1969. *El Espectador y la crítica. El teatro en España en 1969*. Valladolid, Edición del autor (Ceres).
- Antón, J. 1999. “Bang!: Pistoleros de tercera, ventas de primera” *El País*, 18 de julio de 1999, p. 34.
- 1986. *Anuario Teatral*. El Público. INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Bradbury, M. 1991, “Washington Irving’s Europe”. En: S. González y Fernández-Corugedo et al. (eds) *Studia Patriciae Shaw Oblata*, vol. III (pp. 80-95). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Fernández López, M. 1996. *Traducción y Literatura Juvenil*. León, Univ. de León.
- Gutiérrez Lanza, C. 1997. “Leyes y criterios de censura en la España franquista: traducción y recepción de textos literarios”, en: M.A. Vega (ed.) *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la Traducción*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 283-290.
- Martínez de la Hidalga, F. 2000. “La novela popular en España”, en VV.AA. *La novela popular en España*. Madrid, Robel, pp. 15-52.
- Merino, R. 1991. *Vértigo* de Hitchcock (Estudio, traducción y notas), *Viridiana*, nº 1, pp. 7-123.
- Merino, R. 1994. *Traducción, tradición y manipulación. El teatro inglés en España 1950-1990*. León, Universidad de León/ Universidad del País Vasco.
- Merino Álvarez, R. 1997. “Complejidad y diversidad en los Estudios Descriptivos de Traducción: La Alhambra de Washington Irving en España”, en: P. Fernández Nistal y J.M. Bravo Gozalo (eds.) *Aproximaciones a los Estudios de Traducción*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 51-70.
- Merino, R. 1999. “Censura política y censura económica en el teatro traducido (inglés > español)” en Álvarez Lugrís, A. y A. Fernández Ocampo (eds.) *Anovar/Anosar estudios de Traducción e Interpretación*, Vigo, Universidad de Vigo, 115-119.
- Merino, R. 2000, El teatro inglés traducido desde 1960: censura, ordenación, calificación. En R. Rabadán (ed.) *Censura y traducción inglés-español: 1939-1985. Estudio Preliminar*. León, Universidad de León, Serie Estudios de Traducción, pp. 121-151.
- Merino Álvarez, R. 2001a. “Del plagio como método de traducción del teatro inglés en España: una tradición demasiado arraigada”, en TRANS Revista de Traductología, nº 5, pp. 219-226.
- Merino Álvarez, R. 2001b. “Presentación de la base de datos TRACE (Traducciones Censuradas Inglés-Español)”, en E. Pajares, R. Merino y J.M. Santamaría (eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción 3*. Bilbao, Servicio Editorial de La Universidad del País Vasco, pp. 287-298.
- Rabadán, R. 2000. “Modelos importados, modelos adaptados: Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981”. En R. Rabadán (ed.) *Censura y traducción inglés-español: 1939-1985. Estudio Preliminar*. León, Universidad de León, Serie Estudios de Traducción, pp. 255-277.
- Rabadán, R. 2000 (ed.) *Censura y traducción inglés-español: 1939-1985. Estudio Preliminar*. León, Universidad de León, Serie Estudios de Traducción
- Rabadán, R. 2001. “Las cadenas intertextuales inglés-español: traducciones y otras transferencias (inter)semióticas” en E. Pajares, R. Merino y J.M. Santamaría

- (eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción 3*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp.29-42.
- Rodríguez Espinosa, M. 1997. "Editores y traductores difusores de la historia literaria: El caso de Arturo del Hoyo en la editorial Aguilar", *Trans, Revista de Traductología*, nº 2, 153-164.
- Urías, F. 1999. "El rey de los traviosos" (Sobre la reedición de las aventuras completas de *Guillermo de Richmal Crompton* en Espasa). *El Semanal*, 25 de julio de 1999.
- VV.AA. 2000. *La novela popular en España*. Madrid, Editorial Robel.

APÉNDICE DOCUMENTAL²⁷

| Nº expte. | Editorial | Tirada | nº págs. | (Obra) |
|------------------------|--|--------|------------------------|--------|
| V727-42 | Editorial Cisne | 5000 | 96 pp. | |
| 2398-44 | Editorial Fama | 2000 | 240 pp. | |
| 3741-46 | Rauter | 2000 | 32 pp. (Rip V.W.) | |
| 5260-46 | Acmé Agency (Buenos Aires, importación) | 600 | - | |
| 1897-49 | Fama (O.M. 25 marzo 1944) | 2000 | 275 pp. | |
| 6187-49 | Tor-Calleja (ref. a autorización en 1941) | 3000 | 31 pp. (Legado) | |
| 3697-50 | Fama, Serie Junco (JVT) | 3000 | 288 pp. | |
| 4537-50 | Tor-Calleja | 1000 | 21 pp. (Dos estatuas) | |
| 687-51 ^{28*} | Padre Suárez (RVR) | 8000 | 336 pp. | |
| 1436-52 | Dólar | 8000 | 160 pp. ^{29*} | |
| 3013-53 | Tor (Col. Abeja infantil, importación) | 500 | 32 pp. | |
| 5282-53 | Redecilla | 5000 | 12 pp. (Guerrero) | |
| 6145-53 | ACME Agency (Col. Robin Hood, importación) | 300 | 265 pp. | |
| 4563-55 ³⁰ | Molino (Col. Alfombra Mágica, Infantil) | 10.000 | 32 pp. | |
| 43-56 ^{31*} | Espasa (5ª ed.) (JVT) | 8000 | 220 pp. | |
| 1891-64 | Molino (Cuentos de Hadas) (Narrados por H.C. Granch) | 10.000 | 112 | |
| 2931-64 | Bruguera (Col. Historias-juvenil) (Adaptación de M. Canal Rifa) | 4000 | 255pp. | |
| 8728-66 | Sopena (Col. Historias Selección) (FSV ³²) | 3000 | 300pp. | |
| 10331-67 ³³ | Bruguera (juvenil) | 4000 | 255 pp. | |
| 9568-67 | Susaeta (Col. Saeta) | 5000 | 158 pp. (6 cuentos) | |
| 4481-70 | Bruguera (Col. Historias Selección, reimp.) | 4000 | 259 pp. | |
| 5855-70 | Toray (Col. Clásicos Troquelados, infantil) | 10.000 | 12 pp. (3 princesas) | |
| 2111-72 | Bruguera (Col. Historias Selección, juvenil) | 4000 | 199 pp. | |
| 15322-72 | Bruguera (juvenil, reimpresión) | 4000 | 199 pp. | |
| 7530-74 | Bruguera (Col. Historias Selección, reimp.) | 5000 | 255 pp. | |
| 9664-74 | Bruguera (infantil) | 5000 | 225 pp. | |
| 1743-75 | Sopena (FSV) | 10.000 | 299 pp. | |
| 2902-76* | Espasa (Col. Austral) (JVT) | 10.000 | 220 pp. | |
| 4517-76 | Bruguera (juvenil) | 5000 | 255 pp. | |
| 11407-78 | Bruguera (Historias infantiles) | 5000 | 223 pp. | |

²⁷ Selección de ediciones de LIJ de *Los Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, de las referencias consultadas los archivos sobre Censura/ Calificación (AGA) Se incluye el número de expediente (ordinal por año + dos últimos dígitos del año). Se indican con un asterisco aquellas referencias a ediciones que no fueron clasificadas explícitamente como LIJ, pero que tienen una significación especial recogida en las notas. Aquellas ediciones de otras obras de Irving diferentes de *Los Cuentos de la Alhambra* se indican entre paréntesis.

²⁸ Se trata de una edición orientada al público general, pero sobre todo a turistas que visitan Granada. El traductor es Ricardo Villa Real (RVR).

²⁹ * Este tipo de editoriales dedicadas a publicar literatura de consumo, con amplias colecciones de novelas del oeste, trabajan sobre formatos fijos, incluso en el número de páginas (Rabadán 2001: 264-265), como es el caso de esta edición de la obra de Irving.

Además de encontrarnos *Los Cuentos de la Alhambra* en editoriales como Dólar, tenemos obras menores de Irving incluidas por ejemplo en la *Antología de novelas del oeste, VIII*. Editorial Acervo (4000 ejemplares, 281 pp., expediente 9480-71.)

Leyendas y narraciones de Gustavo Adolfo Becquer y Washington Irving, S.A. de Promoción y Edición (12.000 ejemplares, 400 pp., expediente 1233-78.)

³⁰ Desde 1955 se adjunta a los expedientes una ficha bibliográfica con referencia al número del Depósito Legal.

³¹ Se trata de la quinta reedición en Espasa de la traducción de José Ventura Traveset (JVT), publicada por primera vez en 1888, y desde entonces ininterrumpidamente por diversas editoriales. Esta ha sido una de las traducciones (junto con la de Méndez Herrera) que han servido de fuente para muchas adaptaciones así como para ediciones completas y plagios.

³² FSV: Fernando Serrano Valverde, traductor.

³³ Desde 1967 se indica en los formularios "Consulta voluntaria" (Ley de Prensa e Imprenta), pero se sigue manteniendo un formato diferente y específico para público IJ que encontramos en los expedientes hasta 1980.

| | | | |
|------------------------|--|--------|--------------------|
| 4263-79 | La Gaya Ciencia (Col. Moby Dick) | 10.000 | 130pp. (Rip V. W.) |
| 6410-79 | Bruguera (Col. Historias infantiles, 4ª ed.) | 10.000 | 225 pp. |
| 2665-80 | Toray (Col. Azucena, infantil) | 6000 | 48 pp. |
| 5316-81 | Pomaire (Col. Moby Dick) | 10.000 | 300 pp. |
| 13012-81 ³⁴ | Bruguera (Club Joven) (FSV) | 25.000 | 414 pp. |
| 1793-83* | Espasa (11ª ed.) | 4000 | 220 pp. |

³⁴ Ya en 1981 la documentación y formularios de depósito son generales para todo tipo de publicaciones, aunque las editoriales suelen indicar el carácter IJ de las publicaciones.