

# La traducción española de *La filastrocca di Pinocchio* de Gianni Rodari

María Begoña ARBULU BARTUREN  
*Universidad de Padua*

## Resumen

En este artículo se propone el análisis de la traducción española de *La filastrocca di Pinocchio* de Gianni Rodari. Con esta obra, Rodari y su amigo ilustrador Raul Verdini rindieron homenaje al clásico italiano de Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*. Dedicaremos un primer apartado a la importancia que Rodari otorgaba a la *filastrocca* como composición preferida en su poesía para niños; el segundo tratará la traducción de la poesía destinada al público infantil; a continuación, propondremos el análisis de la traducción del texto centrándonos en las intervenciones del traductor mediante algunas técnicas de traducción y a través de modificaciones que llevan a procesos de recreación; el último apartado recogerá las conclusiones del análisis.

*Palabras clave:* traductología, análisis de traducciones, traducción italiano-español, Rodari, literatura infantil.

## Abstract

This article presents the analysis of the Spanish translation of Gianni Rodari's *La filastrocca di Pinocchio*. With this work, Rodari and the illustrator Raul Verdini paid tribute to Carlo Collodi's Italian classic, *Le avventure di Pinocchio*. We will dedicate a first section to the importance that Rodari gave to the *nursery rhymes* as preferred composition for children; the second section will deal with the translation of poetry for the childhood; we will then propose the analysis of the translation of the text focusing on the interventions of the translator through some translation techniques and modifications that lead to processes of recreation; the last section will contain the conclusions of the analysis.

*Keywords:* translation studies, translation analysis, Italian-Spanish translation, Rodari, children's literature

## 1. INTRODUCCIÓN

En las páginas que siguen se propone el análisis de la traducción española de *La filastrocca di Pinocchio* de Gianni Rodari. Con esta obra, Rodari y su amigo ilustrador Raul Verdini rindieron homenaje al clásico italiano de Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*.

Curiosamente, ambas historias se presentaron inicialmente a su público por entregas. Collodi lo hizo a partir de junio de 1881 en el *Giornale dei Bambini* —el primer periódico italiano dedicado a los niños— con el título *Storia di un burattino* e ilustraciones

de Ugo Fleres. La publicación se concluyó en enero de 1883 al llegar al capítulo XXXVI, en el que Pinocho ya no es una marioneta sino un niño de carne y hueso. La obra completa se editó en un único volumen, ilustrado por Enrico Mazzanti, en febrero del mismo año en la editorial florentina de Felice Paggi.

Rodari y Ver dini publican *La filastrocca di Pinocchio* también por entregas entre 1954 y 1955 en el “Pioniere” –revista semanal para el público infantil creada y dirigida por el mismo Gianni Rodari y Dina Rinaldi. La historia avanza a través de las ilustraciones acompañadas de versos: se trata de 31 episodios en estrofas de 4 versos con la llamada *rima baciata*, en este caso, dos pareados que riman *aabb*. Se narra la historia completa y fiel de uno de los personajes más amados por el público infantil de todo el mundo pero, al hacerlo en verso y con imágenes, el resultado es un modo eficaz de acercar al niño a la obra maestra de Collodi. Como ocurrió con esta, también *La filastrocca di Pinocchio* se publicó después en un solo volumen: salió en noviembre de 1974 con Editori Riuniti. En la página 5, el editor aclara que no se trata de una interpretación o revisión de las aventuras del muñeco de madera, sino de una invitación a la historia y de un homenaje al autor. Son varias las ediciones posteriores.

La traducción que analizaremos es de Manuel Manzano y está publicada en Barcelona por Picarona, sello infantil de Ediciones Obelisco S.L, en 2020. La publicación de este álbum ilustrado se enmarca en el Año Rodari, que celebraba los 100 años del nacimiento del autor. El volumen es idéntico, en cuanto al formato, a la edición italiana de 2009 publicada por Emme Edizioni, cuyas ilustraciones pertenecen a Febe Silliani y se encuentran también en la última edición de Einaudi Ragazzi de 2011<sup>1</sup>.

Manuel Manzano Gómez (Zaragoza, 1965) es escritor, traductor y editor. Ha publicado las novelas *Capitán de las sardinas* (2007) y *El hombre de plastilina* (2010), además de *La jaula del ruiseñor* (2002), biografía autorizada del cantante Joselito, y *El inventor de la luz* (2005). Está especializado en ficción anglosajona de humor y ha traducido a Rudyard Kipling, Jerome K. Jerome, Arthur Conan Doyle, Mark Twain, J.S. Le Fanu, E.F. Benson, H.G. Wells, Henry James, Washington Irving, Charles Dickens, W.F. Harvey y Ursula K. Le Guin, entre otros<sup>2</sup>.

Dedicaremos un primer apartado de las páginas que siguen a la importancia que Rodari otorgaba a la *filastrocca* como composición preferida en su poesía para niños; el segundo apartado tratará la traducción de la poesía dedicada al público infantil, con sus características y dificultades; a continuación, propondremos el análisis de la traducción del texto centrándonos en diferentes aspectos: se examinará la traducción del título de la obra y de algunos episodios, así como la macroestructura y la traducción de las fórmulas de apertura y cierre de los mismos; se analizará la traducción del verso y de la

---

<sup>1</sup> EL son las iniciales de Editoriale Libreria, que desde 1849 ha llevado a cabo una importante actividad tipográfica y editorial también para el público más joven. Comprende tres marcas prestigiosas: Edizioni EL, Einaudi Ragazzi y Emme Edizioni. En 2008 obtiene los derechos exclusivos de publicación de las obras restantes de Gianni Rodari. Sale así “La biblioteca di Gianni Rodari”, colección fundamental que recoge toda la producción del autor dedicada al público infantil y juvenil (<https://www.edizioniel.com/chi-siamo/>)

<sup>2</sup> <https://liberisliber.com/participantes/manu-manzano/>

rima; se identificarán las intervenciones del traductor mediante el uso de algunas técnicas de traducción y a través de modificaciones que dan lugar a procesos de recreación; se dedicarán otros apartados al lenguaje coloquial, al lenguaje infantil, a las onomatopeyas, a las referencias a la cultura de llegada y a la relación entre el texto y las ilustraciones; para terminar, se propone un apartado con las conclusiones del análisis.

## 2. *LA FILASTROCCA DI PINOCCHIO*: RODARI Y LA POESÍA PARA NIÑOS

Rodari siempre mostró un gran interés y admiración por Collodi y su *Pinocchio*: consideraba que la trascendencia de esta obra residía en el hecho de que su autor había inventado y dado forma a una historia de fuerte realismo y, al mismo tiempo, de gran riqueza fantástica, dos características que podemos encontrar también en las obras del mismo Rodari<sup>3</sup>. Uno de los aspectos que valoró especialmente es que *Le avventure di Pinocchio* fue el primer libro escrito en Italia —y uno de los primeros en Europa— para un público infantil: Rodari (1976: 43) precisa que es una obra dedicada a los niños, pero niños liberados de su uniforme escolar; no es un libro de la escuela sino un libro exclusivamente para el disfrute. Collodi deja a un lado su función de escritor de textos de didáctica para seguir con toda libertad su “oggetto fantastico”, de manera que los pequeños lectores sigan, a su vez, únicamente las reglas del juego, ocupando totalmente la fantasía. Rodari añade unas líneas más abajo:

Collodi non si pone di fronte ai ragazzi come un maestro, ma come un adulto, così com'è: un adulto che accetta le regole del gioco, ma come può accettarle un adulto quando gioca con i bambini, impegnando nel gioco la sua più vasta esperienza, la sua immaginazione che vede più lontano, ogni tanto giocando anche da solo. Un adulto di quel tempo, di quegli anni, con quella esperienza, con quelle idee, con le contraddizioni di cui lo ha caricato la vita, quella vita. (Rodari, 1976: 43)

Como hemos visto en la introducción, Rodari y Verdini trataron de acercar el clásico de Collodi al público de los más pequeños y lo hicieron a través de la combinación de dos elementos fundamentales: las ilustraciones y el verso, es decir, una historia en imágenes narrada a través de una *filastrocca*. Bajo esta acepción, se incluyen en italiano rimas infantiles y cantilenas que se suelen recitar a los niños o que ellos mismos recitan en sus juegos. Esta fórmula es una de las preferidas por Rodari.

En su artículo “I bambini e la poesia” (1978: 71), el autor señala que los primeros usos de la poesía por parte de los niños son varios y provienen de la poesía popular: las *ninne-nanne*, es decir, las canciones de cuna; las *filastrocche*, rimas infantiles y cantilenas; las *contine*, fórmulas en verso con las que se distribuyen los papeles en los juegos infantiles;

---

<sup>3</sup> En una carta dirigida a Italo Calvino en 1952 afirmaba: “Pinocchio mi sembra un esempio perfetto di favola e un esempio perfetto di realismo: vedo in esso, personalmente, una strada della narrativa non solo infantile. È legittima? È ripetibile?” (Rodari, 2008: 3). Igualmente, en 1962, hace referencia a esta dualidad en una conferencia que dio en Ferrara sobre su actividad de escritor, indicando que *Pinocchio* era un relato de pura fantasía, pero presentaba la realidad propia de la vida popular, de la imaginación popular y de los valores educativos populares de su época (Roghi, 2021: 24).

los rezos en rima; ciertos proverbios y algunos *nonsense* que pueden acompañar los juegos. De todos ellos, Rodari considera fundamental la *filastrocca* pues es la primera experiencia del niño con el ritmo y con la rima.

La filastrocca è già qualcosa di diverso. Intanto, una prima esperienza del ritmo che sembra svilupparsi naturalmente sui più semplici ritmi che il bambino scopre in modo autonomo. Se il pensiero del bambino [...] nasce per coppie [...] così anche il primo ritmo è semplicemente un movimento binario, un ta-ta che si presta a infinite ripetizioni. Binario è in genere il ritmo delle filastrocche popolari: giro-giro tondo. Quattro quarti è il loro tempo naturale, nella trascrizione musicale. L'effetto di monotonia, e dunque di povertà ritmica, che ne consegue, è corretto dalla notevole libertà di cui la filastrocca popolare gode nella distribuzione delle sillabe. [...] La scoperta principale della filastrocca, accanto a quella del ritmo, è quella della rima. Essa consente l'identificazione di coppie di parole per assonanza, dunque arricchisce il bambino di un nuovo strumento conoscitivo e linguistico. (Rodari, 1978: 74)

Para Rodari, el encanto propio de la *filastrocca* no es la repetición, que sin duda es importante, sino la posibilidad de descubrir el parentesco entre las palabras, un descubrimiento que resulta divertido y provoca la risa. De modo que nos encontramos ante un uso del lenguaje alejado de una practicidad obligada:

Nella filastrocca il linguaggio è goduto in sé, contemplato e sentito indipendentemente dagli usi pratici. È già quel “parlare per parlare” in cui Novalis aveva riconosciuto la “formula liberatoria”. *Si parla per agire, si parla per essere, si parla per dire*: ed ecco, *si parla per parlare*, per scoprire nient'altro che le parole e i loro suoni, le loro analogie segrete, per vivere di parole, per lasciarsi incantare e trascinare. (Rodari, 1978: 74-75)

Efectivamente, Rodari usó la palabra para interesar y divertir al niño, para hablarle, para estimular, nutrir y formar su imaginación, sin preocuparse demasiado de si sus versos eran poesía o no, por eso usa el término *filastrocca* y se declara un “fabricante de juguetes”, juguetes que combinan imágenes y palabras en verso:

non ho mai pensato prima a un contenuto, a una lezione, da immettere in questi o quei versi; ho seguito liberamente e sinceramente le parole, dove mi portavano cancellando, dove potevo, quelle che avrebbero creato difficoltà eccessive ai lettori. Questo porsi dei limiti, accettare una certa chiave, fa parte della scommessa. È un modo di porsi, per così dire, al servizio dei bambini. Dunque *dei bambini*, non *della poesia*. (Rodari, 1978: 78)

La clave del éxito de Rodari fue precisamente ponerse al servicio del niño y proyectar, a través de sus obras, todas las posibilidades del lenguaje, todos sus significados posibles: “Quello che importa è dare ai bambini, con qualunque mezzo, parole vere, non suoni superflui da dimenticare immediatamente. E intendo con parole vere, parole pronunciate da un adulto impegnato con la sua totalità in questa creazione. Parole vere, cioè piene” (Rodari, 1978: 79). Estas palabras *verdaderas, llenas* serán fundamentales para el desarrollo de la imaginación del niño y para su educación<sup>4</sup>,

<sup>4</sup> En “Filastrocche in cielo e in terra”, publicado en la revista *Noi donne*, 15 (9/04/1961: 13), Rodari habla de sus *filastrocche*, dirigiéndose a los niños y también a los padres. Las define bellísimas, divertidas y útiles

aspectos que en Rodari van de la mano, como lo demuestran las palabras finales que escribió en la presentación de su *Grammatica della fantasia* (1973: 6):

Io spero che il libretto possa essere ugualmente utile a chi crede nella necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola. "Tutti gli usi della parola a tutti" mi sembra un buon motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo.

Afirma Mambrini (2012: 21) que Rodari pertenece a esa categoría de escritores que, más que contar una historia sirviéndose del lenguaje, cuentan el lenguaje sirviéndose de una historia, como se constata en el símil que aparece al inicio de la *Grammatica della fantasia* (1973: 7): la piedra lanzada en el estanque provoca ondas concéntricas que afectan a los obstáculos que encuentra a su paso, del mismo modo que la palabra lanzada en la mente provoca una serie infinita de reacciones en cadena que afectan a sonidos, imágenes, analogías y recuerdos, involucrando la experiencia, la memoria, la fantasía, el inconsciente, etc., proceso que puede culminar en la creación de una historia. Hemos de reconocer, sin embargo, que, en otros casos, es al revés: es la historia la que se impone al autor, como le sucedió a veces en la redacción del *Libro degli errori* (1964). En "Come è nato *Il libro degli errori*"<sup>5</sup>, Rodari reconocía: "Spesso nasceva prima la favola, e poi scoprivo che apparteneva al filone della mia "caccia agli errori". Altre volte era l'errore a imporsi direttamente con un'immagine narrativa".

### 3. LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA INFANTIL

La traducción de la literatura destinada al público infantil es, según García de Toro (2014: 124), una actividad "poliédrica y condicionada". Son muchos los condicionantes que pesan en este ámbito de la traducción y determinan las decisiones de los traductores. La autora los trata a partir de los estudios de Lathey (2009), Alvstad (2010) y O'Sullivan (2013): el principal es su doble destinatario, el niño –con sus prioridades y restricciones, y la visión que de él tenemos– y el adulto –con sus gustos y expectativas–; es fundamental también considerar la pertenencia del texto a un determinado género literario; debemos prestar atención, de igual modo, a la función de la traducción; un papel determinante lo desempeña la estrategia global de traducción

---

como el pan. A continuación, describe su contenido, palabras llenas y verdaderas: "Ho fatto molte filastrocche spaziali ed astronomiche, com'era giusto, perché voi siete quelli che andrete sulle stelle [...]. Ci sono filastrocche piene di cose moderne: televisori, frigoriferi, frullini, motoscooter; [...]. Altre filastrocche parlano di mestieri, di gente che lavora: il lavoro e la cosa più seria che ci sia al mondo [...]. Altre insegnano che la guerra è brutta e stupida, e spero che sarete d'accordo anche su questo. [...]. Ci sono filastrocche allegre e ce ne sono tristi [...]; ma filastrocche senza speranza non ce ne sono, non le so fare. [...] basta allungare la mano e volere e il mondo diventerà più abitabile. [...] Col coraggio e la buona voglia, gli uomini hanno rimediato a tanti errori; ma ne restano ancora parecchi, dovreste dare una mano anche voi a correggerli. Io spero che le mie filastrocche vi facciano venire la voglia di rimboccarvi le maniche".

<sup>5</sup> *Noi donne*, 45, 14/11/1964: 21.

adoptada; es necesario tener en cuenta el grado de intervencionismo y de manipulación ideológica; por último, pero no en grado de importancia, se ha de observar la interacción que se establece entre el texto y las imágenes. Si, además, atendemos a las características textuales y discursivas propias de cada texto, solo podemos constatar la singularidad de la traducción de los textos infantiles y la variedad de factores que influyen en el comportamiento y soluciones de los traductores (García de Toro, 2024: 24-29).

Hemos de tener en cuenta asimismo que, si los primeros estudios sobre la traducción de la literatura infantil conducidos por Klingbert (1986) optaban por un enfoque *source oriented*, voces posteriores, como las de Shavit (1986), Nord (1991), O'Sullivan (2000), Oittinen (2000), Puurtinen (2006), etc., han defendido un enfoque que tiene en cuenta principalmente las exigencias del destinatario, por lo tanto, *target oriented*. Estoy de acuerdo con Franco Nasi (2016: 122-123) cuando, citando a Pederzoli<sup>6</sup>, defiende la búsqueda de un equilibrio entre la atención al destinatario y el respeto del texto de partida, de manera que no nos olvidemos de la dimensión literaria de estas obras para niños. El autor concluye:

è necessario imparare ad ammirare il testo di partenza, a guardarlo con attenzione, a interrogarlo cercando di comprenderlo, di coglierlo nella sua complessità, ad individuarne i vincoli che lo rendono un 'testo', un tessuto coeso e coerente. [...] Individuare queste forze vettoriali che tengono insieme il testo è indispensabile per poi tentare di situarle e ricompattarle in una nuova cultura. E nel far questo non si dovrà dimenticare che saremo sempre lettori e creatori di un modo, uno dei modi possibili, di esistenza di quel testo. La traduzione può essere una forma privilegiata di scrittura creativa, come poche altre altamente vincolata sia dal testo di partenza, con tutte le norme culturali, retoriche e stilistiche che lo hanno determinato, sia dalla cultura (con tutte le sue istituzioni letterarie) in cui il nuovo testo deve ripresentarsi. Basterà ricordare che con creatività non si intende qui ovviamente mancanza di regole, ma, al contrario, capacità di trovare soluzioni non così scontate all'interno di un sistema (quello letterario) altamente normato. (Nasi, 2016: 123)

Si dirigimos nuestra mirada al texto de partida cuya traducción analizaremos, observamos que una de sus particularidades es que se trata de un texto en verso. Bazzocchi (2023: 1) distingue entre dos tipos de poesía dedicada a los niños: una que podemos considerar “poesía al estado puro” e incluye precisamente las *filastrocche*, composiciones que, como ya indicaba Rodari, son “juguetes” que sirven al niño para explorar la lengua a través de los sonidos, las rimas, las asonancias, las consonancias, el parentesco entre las mismas palabras, etc.; la otra, sin embargo, comprende una poesía más concentrada en sí misma, donde la palabra tiene como única función la de crear un

---

<sup>6</sup> Pederzoli (2012: 288) afirma que, sin rechazar el valor de un enfoque *target oriented*, es necesario adoptar una perspectiva más respetuosa del texto de partida. Si queremos defender la legitimidad estética de la literatura infantil y juvenil, es necesario que la traducción se esfuerce por trasponer a la lengua de llegada la identidad literaria del original. Añade que la cuestión que diferencia la traducción literaria para adultos y aquella para jóvenes es la traducción de las referencias culturales, donde el traductor debe intervenir. Sin embargo, considera que hacerlo sobre aspectos estilísticos, temáticos o narrativos comporta el peligro de modificar la fisonomía literaria y estética de la obra, cuya originalidad y valor se basan precisamente en estas características.

universo diferente en el que las palabras, los sonidos y las relaciones entre ellos enciendan las emociones de quien lee.

Nel caso delle filastrocche, caratterizzate dall'impiego di una lingua ingegnosa, il traduttore dovrà mettere in gioco tutta la sua creatività, nel limite dei vincoli che metrica e rima impongono; per la poesia che si discosta dai modelli ludici per farsi più lirica e riflessiva, affidandosi al verso libero, dovrà invece prendersi cura delle parole, così come dei silenzi tra un verso e l'altro, nonché delle figure retoriche di cui è intessuto il testo. In entrambi i casi, trattandosi di poesia illustrata, dovrà acquisire anche abilità di tipo paratraduttivo, quindi imparare a tradurre la sinergia tra illustrazioni e parole. (Bazzocchi (2023: 1)

Mata y Morillas (1997) estudiaron precisamente la traducción al español de algunas *filastrocche* italianas. Las autoras consideran que, en la traducción de la poesía destinada al público infantil, la interpretación del texto suele resolverse a favor de los “artificios formales” (Mata y Morillas, 1997: 615). Como recordaba Rodari (1978), las composiciones dedicadas a los niños se caracterizan por dos elementos fundamentales: el ritmo y la rima. Aunque las palabras que riman no tengan nada en común desde un punto de vista semántico, colocadas en la poesía para que sus sonidos se repitan, dan una sensación de unidad o de familiaridad, de ese parentesco al que se refería el autor y que el niño va descubriendo en el texto. La musicalidad creada por la combinación de ritmo y rima posee por sí misma una carga semántica que puede superar la del contenido.

La rima es uno de los artificios literarios más sugerentes y atractivos: da agilidad al texto, color, sirve para hacer juegos de palabras, para ayudar a la memoria a recordar el verso siguiente. La rima es música pura.

Siendo ritmo y rima, entonces, la esencia del poema y teniendo estos elementos musicales un valor eminentemente formal pero, en cierta medida, también semántico, resulta obvio que no podemos prescindir de ellos a la hora de traducir poemas infantiles. La traducción de poesía infantil podría ser entonces un caso excepcional en el que se conviene que la postura del traductor (la interpretación de Gadamer) debe ser respetar, antes que el significado, la musicalidad del texto. (Mata y Morillas, 1997: 615-616)

Nicewicz-Staszowska (2017: 459), que ha tratado las ediciones polacas de las *filastrocche* de Rodari, defiende que la traducción de este tipo de textos se manifiesta como un acto de escritura creativa: “La teoria sulla traduzione creativa risulta di particolare importanza quando bisogna affrontare dei testi la cui forza lirica risiede nei giochi linguistici, spesso basati anche sull'uso dell'errore, come avviene nell'opera di Gianni Rodari che si definiva ‘fabbricante di giocattoli poetici’”. La autora se basa en las teorías de Barańczak<sup>7</sup>, que defendía la libertad casi total del traductor al afrontar los textos de

---

<sup>7</sup> Stanisław Barańczak (1946-2014) fue un poeta, crítico literario, profesor, editor y traductor polaco. En “*Rice pudding i kaszka manna. O tłumaczeniu poezji dla dzieci*” (*Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 6 (24), 1975, pp. 72-86, cito a través de Nicewicz-Staszowska, 2017: 458-459), justificaba su defensa de esta libertad de actuación del traductor de poesía para niños a través de dos argumentos principales: por una parte, afirmaba que el niño no aprecia como debería las funciones poéticas (y educativas) del texto que lee si el mundo representado es netamente diferente al suyo, de ahí, la necesidad de un proceso de naturalización; por otra, estaba convencido de que la esencia de la poeticidad en la lírica para la infancia

poesía infantil: “Siccome la poesia per l’infanzia non ha spesso funzione cognitiva, bensì è incentrata sul puro gioco e sul divertimento gratuito (Barańczak, 1975: 80), a volte l’armonía dei suoni e delle rime diventa più importante del senso o del legame logico tra le singole parole (Barańczak, 1975: 81)” (Nicewicz-Staszowska, 2017: 459).

Si en numerosas composiciones el plano formal prevalece sobre el del contenido, no sucede así en *La filastrocca di Pinocchio* pues narra una historia de principio a fin, de manera que hay un contenido, ligado además a las ilustraciones, que debe ser respetado en la misma medida que la forma, máxime si se trata de la historia de un personaje mundialmente famoso. Nuestra *filastrocca* combina verso e imagen, y ofrece una narración rápida, llena de acción, como deben ser las aventuras de un personaje infantil. El texto presenta rasgos propios de la oralidad y combina rimas, repeticiones, onomatopeyas, neologismos, voces de animales, fórmulas de apertura y cierre de algunos episodios, etc. Es por tanto necesario un alto grado de creatividad lingüística y un conocimiento exhaustivo del registro infantil para llevar a cabo de forma correcta el proceso de traducción. Pero el texto interactúa además con las imágenes: por consiguiente, el traductor debe tener en cuenta los dos códigos, el lingüístico y el visual. En algunos casos, las ilustraciones pueden ayudar al traductor, pero en otros resultan una constrictión o un límite en la elección de una equivalencia.

La traducción de la poesía comporta un desafío para cualquier traductor. Eco (2003: 56) afirmaba: “Siccome in un testo a finalità estetica si pongono sottili relazioni tra i vari livelli dell’espressione e quelli del contenuto, sulla capacità di individuare questi livelli, di rendere l’uno o l’altro (o tutti, o nessuno), saperli porre nella stessa relazione in cui stavano nel testo originale (quando possibile), si gioca la sfida della traduzione”.

Este desafío se hace más complejo si cabe en la traducción de la poesía para la infancia. Para afrontarlo, Manzano se ha visto obligado a moverse en ese proceso de negociación descrito precisamente por Eco (2003: 18), en el que el traductor debe elegir entre pérdidas y ganancias, renunciar una veces, exigir otras, decidiendo en favor de determinadas elecciones traductivas, descartando otras, de manera que las partes en juego –por un lado, el autor original y su obra, así como la cultura en la cual esta nace, y, por otra, el lector meta, inmerso en su propia cultura, y el texto de llegada, publicado también por una industria editorial específica– experimenten una “razonable y recíproca satisfacción”.

#### 4. LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE *LA FILASTROCCA DI PINOCCHIO*

Como se ha indicado en la introducción, nuestro objetivo será el análisis de las intervenciones del traductor relativas a diferentes cuestiones: la traducción del título de la obra y de algunos episodios; la macroestructura y la traducción de las fórmulas de apertura y cierre de estos; la traducción del verso y de la rima; el uso de algunas técnicas de traducción; las modificaciones que implican procesos de recreación; el lenguaje

---

reside en la organización lingüística a cuyos elementos (rima, ritmo, etc.), como veíamos más arriba en Mata y Morillas, habría que dar prioridad.

coloquial, el lenguaje infantil, las onomatopeyas, las referencias a la cultura de llegada y la relación entre el texto y las ilustraciones. Por lo tanto, nos proponemos describir el proceso de negociación llevado a cabo por el traductor para respetar, por un lado, el curso de la historia en cada una de sus escenas, teniendo en cuenta las ilustraciones, y, por otro, los aspectos formales relativos al lenguaje utilizado por el traductor y a la métrica –la medida del verso y la rima–, fundamentales en la traducción de una *filastrocca*: se tratará de identificar aquellos elementos considerados en cada caso irrenunciables o innegociables por parte del traductor y observar cómo se ha comportado este para mantenerlos, renunciando a otros que podrían resultar de menor importancia. Como señala García de Toro (2014: 131):

La toma de decisiones sobre el grado de intervención se convierte en un ejercicio de responsabilidad en el que se torna necesario un conocimiento exhaustivo del receptor pero también del texto y su contexto, un estudio minucioso de las posibilidades expresivas en lengua meta y un no menos profundo conocimiento de la función de la traducción.

Hemos consultado la obra original en su primera edición de 1974, publicada en Editori Riuniti con las ilustraciones de Raul Verdini, y la última edición italiana de Einaudi Ragazzi de 2011, ilustrada por Febe Silliani: para los ejemplos, tomaremos como guía la de 2011, ya que la traducción española presenta estas ilustraciones y, de consecuencia, son a las que se ha ceñido el traductor. Además, en Silliani se suprimen o reducen letreros y “cartelas” –con la forma de rollo de pergamino– que se encontraban en la versión de Verdini.

Efectivamente, la edición de 1974 presenta una serie de “cartelas” que abren o cierran los episodios o que sirven de puente entre una escena y otra. Todas han sido eliminadas en las ilustraciones de Silliani. Veamos algunos ejemplos: el episodio 2 se abre con “IL GRILLO PARLANTE RIMPROVERA PINOCCHIO PER LE SUE MONELLERIE” y se cierra con “INTANTO PERÒ GEPPETTO RITORNA DALLA PRIGIONE”; a mitad del episodio 7, leemos “AVETE VISTO? IL GRILLO PARLANTE NON ERA MORTO!” y termina con “LE BUGIE HANNO LE GAMBE CORTE E IL NASO LUNGO”; el episodio 21 termina con “LUCIGNOLO E PINOCCHIO IMPARANO A LORO SPESE CHE CHI NON STUDIA DIVENTA UN SOMARELLO...”; el último se cierra con estas dos cartelas: “IL VECCHIO BURATTINO DI LEGNO RICORDERÀ PER SEMPRE A PINOCCHIO LE MILLE AVVENTURE CHE HANNO FATTO DI LUI UN VERO UOMO” y “QUI LA STORIA È TERMINATA. TANTI SALUTI A TUTTA LA BRIGATA”.

Hay también una buena cantidad de letreros que en la edición ilustrada por Silliani se suprimen o aparecen con el texto reducido. Presentamos tres ejemplos: en el episodio 5, el letrero con la indicación “AL CAMPO DEI MIRACOLI. AFFRETTATEVI! POCO TERRENO LIBERO” se reduce en la edición de 2011 a “AL CAMPO DEI MIRACOLI”; también se reduce en el episodio 12 el epitafio en la tumba de la niña de los cabellos azules, que en Verdini dice “QUI GIACE LA BAMBINA DAI CAPELLI TURCHINI MORTA DI DOLORE PER ESSERE

STATA ABBANDONATA DAL SUO FRATELLINO PINOCCHIO” y en Silliani, “QUI GIACE LA BAMBINA DAI CAPELLI TURCHINI MORTA DI DOLORE”; en el episodio 20, desaparecen varios letreros con faltas de ortografía que se encuentran en el País de los juguetes (*Paese dei Balocchi*)<sup>8</sup> y demuestran la ignorancia de los niños que no estudian, mientras que otros se reducen, como uno referido al teatro, que en Verdini dice “È SEFERAMENTE PROVIBITO PACARE IL BILIEITO. GRATITIS!” y en Silliani, “VIETATTO PAGHARE”.

#### 4.1. La traducción del título de la obra y de algunos episodios

Por lo que se refiere al título de la historia, Rodari especifica que se trata de una *filastrocca*. Mata y Morillas (1997: 616) definen las *filastrocche* como “composiciones infantiles breves, escritas en verso, con repetición de sílabas, palabras o fonemas y con frecuencia recitadas con una determinada cadencia. En la mayoría de los casos estas composiciones son rimadas”. La traducción al español de este término italiano tiene una gran variedad de posibilidades: entre ellas, las más frecuentes son *rima*, *cancioncilla*, *retabíla* o *cantilena*. Las autoras reconocen la dificultad de traducir este término para después presentar su propuesta:

Si necesitamos un término bajo el cual puedan englobarse los conceptos adivinanza, cantilena o cantinela, canción, cancioncilla, juego, nana, trabalenguas y poema, entre otros, a que hace referencia el término italiano, quizá “cancioncilla” o “canción infantil” sean, de todos, los más apropiados para las composiciones que se recitan o cantan, y “poema” para las destinadas a la lectura.

La decisión del traductor de evitar estos términos y retomar el título collodiano en español, *Las aventuras de Pinocho*, está motivada probablemente por esta dificultad que acabamos de señalar. Creemos que el uso, en una traducción de 2020, de algunos de los correspondientes arriba citados habría hecho el título menos cercano a los niños de habla hispana: *rima* o *poema* pueden parecer demasiado ligados al concepto alto de poesía, *canción* y *cancioncilla* pueden sugerir una cercanía con la música, mientras que *retabíla* y *cantilena* están ligeramente en desuso con esta acepción, en favor de otras. Por lo tanto, Manzano renuncia a precisar que se trata de un texto en verso y privilegia la referencia al clásico italiano.

<sup>8</sup> En algunas traducciones españolas de *Le avventure di Pinocchio* —la de Rafael Calleja (Editorial Calleja, Madrid, 1912, 1924 y 1941), la de María Teresa Dini (Editorial Juventud, Barcelona, 1941), la de Augusto Martínez Torres (Editorial Altea, Barcelona, 1988) y la de M<sup>a</sup> Esther Benítez Eiroa (Alianza Editorial, Madrid, 1972)— *Paese dei Balocchi* está traducido con *País de los juguetes*. Manzano opta por *pueblo de los juguetes*. Aunque la traducción es correcta, pues una de las acepciones de *paese* en español es ‘pueblo’, hemos de tener en cuenta que en los cuentos infantiles se usa tradicionalmente *país* para referirse a tierras de fantasía: tenemos el *País de Nunca Jamás*, como traducción del inglés *Neverland*, para indicar una isla lejana y exótica donde los niños, capitaneados por Peter Pan y Campanilla, no se hacen adultos y viven sin reglas ni responsabilidades, entre diversión, juegos y aventuras; Gulliver también estuvo en el país de los gigantes, en el país de los enanos (Liliput) o en el país de las hadas.

Por lo que se refiere a la traducción de los títulos de los episodios, la mayoría presenta una traducción literal que no ha comportado problemas para el traductor; en dos de ellos, sin embargo, este ha intervenido de manera evidente.

El segundo episodio se titula “I piedi in fumo”: Pinocho tiene hambre y llama a la puerta del vecino para pedir comida, pero este le lanza un cubo de agua; empapado, enciende un brasero para secarse y termina quemándose los pies de madera. Manzano traduce con un modismo: “Huele a chamusquina”. *Chamusquina* es el olor que desprende algo al quemarse y la frase proviene del periodo de la inquisición, cuando se quemaban los libros y escritos considerados heréticos, con frecuencia, junto a sus autores o impresores. El modismo se usa cuando algo resulta sospechoso y no parece que vaya a terminar bien. Aquí el traductor juega con una doble interpretación del modismo: en su sentido figurado, porque no parece que las cosas estén yendo bien a Pinocho, y en su sentido literal, porque realmente, al quemarse los pies, huele a humo<sup>9</sup>.

Merece atención la traducción del título del séptimo episodio “Il naso si allunga”. Habría sido posible una traducción literal, pero el traductor ha querido enfatizar el tamaño de la nariz anteponiendo el adjetivo *menudo*: este adjetivo, pospuesto a un sustantivo, indica ‘de poco tamaño’, pero, si va delante, enfatiza su significado (acepción 6, *DLE*). Es frecuente que, tratándose de nombres concretos, este énfasis haga referencia a la calidad (*menudo coche*), a la belleza (*menudas flores*) o a un gran tamaño, como en este caso: “Menuda nariz”.

#### 4.2. La macroestructura y las fórmulas de apertura y cierre de los episodios

La traducción respeta la macroestructura del relato: 31 episodios<sup>10</sup>, cada uno con 8 estrofas de 4 versos que riman *aabb*, esto es, un total de 248 estrofas y 992 versos; cada estrofa se presenta con su ilustración correspondiente. Obviamente, el respeto de la

<sup>9</sup> Resulta curioso que Collodi también se sirviera en su momento de modismos con doble interpretación –literal y figurada. Proponemos algunos ejemplos (Arbulu, 2014: 7-12): el modismo *avere la testa di legno*, referido a Pinocho en el capítulo IV, indica una ‘persona de escasa inteligencia y terca’, y de esto lo acusa el Grillo Parlante pero, además, Pinocho tiene la cabeza de madera porque es una marioneta; *rimanere (essere/ridursi) in maniche di camicia*, referido Gepeto en el capítulo IX, expresa en sentido figurado ‘estar en la miseria, como si solo nos hubiera quedado la camisa como único indumento o propiedad’ y, efectivamente, Gepeto es pobre pero, además, ha vendido su chaqueta para comprar a Pinocho la cartilla de la escuela, por lo que se ha quedado literalmente en mangas de camisa; del mismo modo, *trasformarsi in (/diventare) un somaro* indica, en el capítulo XXXII, que Pinocho ha sufrido una metamorfosis y termina por convertirse en un burro de verdad, pero también es, en sentido figurado, un ignorante pues no va a la escuela.

<sup>10</sup> Los episodios son los siguientes: 1. “La prima fuga”, 2. “I piedi in fumo”, 3. “A scuola o a teatro?”, 4. “Mangiafuoco”, 5. “La Volpe e il Gatto”, 6. “La Bambina dei capelli turchini”, 7. “Il naso s’allunga”, 8. “Il Campo dei miracoli”, 9. “In prigione”, 10. “In trappola”, 11. “Le faine”, 12. “Pinocchio vola”, 13. “Pinocchio ritrova la Fata”, 14. “Battaglia sulla spiaggia”, 15. “Pinocchio salva Alidoro”, 16. “Pinocchio e il Pescatore Verde”, 17. “Alidoro salva Pinocchio”, 18. “Lucignolo”, 19. “Si partel”, 20. “Il Paese dei Balocchi”, 21. “Triste risveglio”, 22. “Pinocchio a paglia e fieno”, 23. “Spettacolo al circo”, 24. “Ai pesci non piace il legno”, 25. “Il Pescecanè”, 26. “Pinocchio ritrova Geppetto”, 27. “In fuga”, 28. “Grazie al Tonno”, 29. “Pinocchio va a lavorare”, 30. “Pinocchio lavora per tutti”, 31. “Chi ha fatto il miracolo?”.

macroestructura era necesario para que el texto y las ilustraciones funcionaran a la perfección, como sucede en el original.

Rodari comienza cada episodio con dos versos que se repiten con algunas variaciones, aunque manteniendo siempre el término *avventura* y el nombre del personaje, *Pinocchio*: el primero abre la historia con *Qui comincia, aprite l'occhio, / la avventura di Pinocchio*; el segundo la sigue con los versos *Qui continua l'avventura / di Pinocchio testadura*, verso que aparecerá en otras dos ocasiones (eps. 17 y 20); el tercero propone una variante respecto de la fórmula anterior: *Di Pinocchio testadura / qui continua l'avventura*; el resto de los episodios empieza así: *Qui continua, aprite l'occhio, / l'avventura di Pinocchio*, que combina las dos primeras; es una excepción el último episodio, que cierra las aventuras con *Qui per poco ancora dura / di Pinocchio l'avventura*. La traducción española no sigue siempre este esquema ya que resulta vinculante y dificulta el paso de una lengua a otra. Lo encontramos en la apertura de la historia (*Con esto y un bizcocho / empieza la aventura de Pinocho*), que analizaremos más adelante, y en otras ocasiones, como en el episodio 2 (*Aquí continúa la aventura / de Pinocho caradura*), en el 4 (*Aquí sigue por ventura / de Pinocho la travesura*), en el 11 (*Aquí sigue con frescura / de Pinocho la aventura*), en el 12 (*Aquí sigue con premura / de Pinocho la aventura*), en el 13 (*Aquí continúa empapada / la aventura desesperada*), en el 17 (*Aquí continúa la aventura / de semejante caradura*) y en el 20 (*Aquí sigue la aventura / del títere caradura*). Observamos que el traductor trata de mantener el nombre del protagonista y el sustantivo *avventura*, que rimará con *caradura*, *frescura* y *premura*; se sirve también del sustantivo *travesura* en rima con *ventura* y en el episodio 13 riman los adjetivos *empapada* y *desesperada*.

Rodari utiliza de vez en cuando también fórmulas de cierre: se encuentran en los episodios 5, 6, 8, 9, 12, 13, 14 y 16. Manzano ha respetado solo las de los episodios 5, 6, 12 y 13:

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020)
<b>ep. 5:</b> Di Pinocchio che sarà? L'altro foglio lo dirà.	<b>ep. 5:</b> ¿Y ahora qué sucederá? La siguiente página lo dirá.
<b>ep. 6:</b> Vive? È morto il nostro amico? Volta il foglio e te lo dico.	<b>ep. 6:</b> ¿Vive? ¿Ha muerto nuestro amigo? Vuelve la página y te lo digo.
<b>ep. 12:</b> Volta il foglio e ti dirò quel che poi gli capitò.	<b>ep. 12:</b> ¿Cuál será su destino? Vuelve la hoja y te ilumino.
<b>ep. 13:</b> Con te sempre resterò... Sarà vero oppure no?	<b>ep. 13:</b> ¡Me quedaré contigo! –suspira. Pero... ¿será verdad o mentira?

Como se puede observar, el texto español sigue de forma bastante literal el cierre de los episodios 5 y 6, pues la cercanía entre ambas lenguas permite la rima. En 12 y 13,

las intervenciones están dirigidas a conservar el sentido y respetar la rima. En el ep. 12, ante la imposibilidad de seguir la rima entre los correspondientes de *dirò* y *capitò*, se introduce el término *destino*, que semánticamente resulta perfecto referido al futuro del protagonista, y se crea la rima con *ilumino* como sustituto de *dirò*. En el ep. 13, se opera una trasposición, es decir, se cambia la categoría gramatical del adjetivo *vero*, que se transforma en el sustantivo *verdad*; a continuación, se particulariza el adverbio *no* con el sustantivo *mentira*, que rimará con el verbo *dicendi* –*suspira*–, añadido al primer verso.

#### 4.3. EL VERSO Y LA RIMA

Cada uno de los 31 episodios de la *filastrocca* contiene 8 estrofas formadas por 4 octosílabos: dos pareados con la llamada en italiano *rima baciata*, es decir, cuando riman dos versos consecutivos, en este caso, *aabb*. La rima será siempre perfecta o consonante. En esta obra, Rodari es muy preciso con la medida del verso, a la que parece dar la misma importancia que a la rima, aspecto que no se da en otras obras como, por ejemplo, *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) o el *Libro degli errori* (1964), cuyas composiciones parecen estar guiadas por la musicalidad de las palabras y por las asociaciones fonéticas que el autor representa con la rima, pasando el metro a un segundo plano con versos que tienden a ser irregulares.

Por lo que se refiere a la métrica, Manzano opta por dar prioridad a la rima en detrimento de la medida del verso: es muy frecuente que el número de sílabas supere el octosílabo, sin embargo, la rima perfecta se da prácticamente siempre. El hecho de no ceñirse a las ocho sílabas le permite concentrarse en la rima, elemento fundamental en una *filastrocca*, y gozar de una libertad mayor para mantener el sentido del original a través del uso de expresiones coloquiales que aportan comicidad y acción a la historia. Veamos un par de ejemplos que, además, coincidiendo con las dos primeras estrofas, nos sirven también para analizar cómo se presentan los dos personajes principales de la obra: Pinocho y Gepeto.

##### ESTROFA 1

La primera estrofa abre la historia con la presentación del personaje y de la característica que lo ha hecho famoso: su nariz larga.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 7)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 6)
Qui comincia, aprite l'occhio, l'avventura di Pinocchio, burattino famosissimo per il naso arcilunghissimo.	Con esto y un bizcocho empieza la aventura de Pinocho, marioneta famosísima por su nariz larguísima.

Como podemos observar, la rima se mantiene en el texto español mientras que los versos no son siempre octosilábicos: aquí el traductor ha renunciado al respeto del número de sílabas en favor de otros aspectos que se examinarán a continuación.

Son dos los elementos a los que no se puede renunciar en la estrofa de presentación del personaje: el nombre –Pinocho– y su rasgo principal –nariz larguísima–. El traductor comienza el verso con la secuencia *Con esto y un bizcocho*, que viene de la locución *Con esto y un bizcocho, hasta mañana a las ocho*: esta expresión se usa coloquialmente para zanjar algo o darlo por terminado, y el sinsentido de *bizcocho* está mediatizado por la necesidad de hacer rimar algo con la palabra *ocho*, manteniendo así la rima perfecta. En este caso, *ocho* rima con *Pinocho*, nombre en español del protagonista, de modo que, como inicio, la secuencia resulta interesante pues aúna la rima al uso del sinsentido, frecuente en la literatura infantil y que Rodari amaba tanto. La elección de esta expresión como primer verso, le obliga a alargar el segundo, que llega a once sílabas. El tercer y cuarto verso son una traducción literal del texto de Rodari: *burattino* y *naso* son de género masculino, lo que permite una rima perfecta con sus adjetivos en grado superlativo; el texto español sigue el original traduciendo *burattino* con *marioneta* –y no con *títere*–, que es femenino como *nariz*, permitiendo igualmente la rima de los adjetivos en grado superlativo. El texto español renuncia al prefijo *arvi-* del original, posiblemente por no alargar el verso o quizá por ser menos frecuente en el lenguaje infantil.

#### ESTROFA 2

La segunda estrofa, sin embargo, nos presenta al otro protagonista fundamental de la obra, *Geppetto*, cuyo nombre se mantiene en la forma italiana, decisión poco frecuente ya que normalmente las traducciones españolas de la obra de Collodi optan por la forma *Gepeto*, adaptada a la ortografía española<sup>11</sup>.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 7)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 6)
Lo intagliò Mastro Geppetto, falegname di concetto, ma piú <sup>12</sup> taglia – strano caso! – e piú lungo cresce il naso.	La talla el maestro Geppetto, carpintero discreto, pero cuanto más talla el infeliz más le crece al otro la nariz.

Tampoco aquí se respeta en todos los versos el número de sílabas, mientras que se reproduce la rima de los dos pareados en *aabb*.

En la presentación de Gepeto, los dos elementos vinculantes son el nombre propio y el oficio: como en Rodari, el traductor busca la rima del nombre con el modificador de *carpintero* (it. *falegname*), que es *discreto*<sup>13</sup>. El tercer elemento que debe estar presente es *nariz*. Mientras Rodari hace rimar *naso* con *strano caso*, en referencia al hecho de que cuanto más corta Gepeto la nariz de la marioneta, más crece aquella, Manzano

<sup>11</sup> Benítez Eiroa (Alianza Editorial, 1972) prefiere también la forma italiana *Geppetto*.

<sup>12</sup> Hemos respetado el tipo de acento elegido por las dos ediciones originales consultadas (1974 y 2011), de manera que algunos acentos son agudos (´) y no graves.

<sup>13</sup> Aunque la forma italiana *Geppetto* presenta una *t doble*, suponemos que el lector niño de habla española no la lee así.

resuelve la rima con un adjetivo dedicado al carpintero, *infelizz*, perfecto en su acepción de algo o alguien ‘de suerte adversa’.

#### 4.4. ALGUNAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

Hemos identificado, a través del análisis, la utilización de algunas de las técnicas de traducción descritas por Molina y Hurtado Albir (2002) y Hurtado Albir (2001). Esta última define técnica de traducción como un procedimiento verbal que sirve para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales y, por ello, es visible en el resultado de la traducción. La identificación de estas técnicas se realiza en comparación con el original y la elección de una u otra depende de factores como la tipología textual, la modalidad de traducción, su finalidad y el método elegido por el traductor (Hurtado Albir, 2001: 256 y ss.). Veamos algunas de las técnicas que hemos identificado en el texto de Manzano<sup>14</sup>.

##### 4.4.1. *Generalización y particularización*

Son varias las veces en las que Manzano interviene en el texto a través de la técnica de la generalización, es decir, el uso de un término más general o neutro que el que aparece en el original. Asimismo, aunque en menor grado, utiliza la técnica contraria, la particularización, donde se elige un término más preciso o marcado que el del texto original. Veamos, en primer lugar, algunos ejemplos de generalización.

##### ESTROFA 62

Cuando la nariz de Pinocho crece enormemente por haber mentido al hada, esta pide a unos pajarillos que se la piquen para que vuelva a su tamaño natural. La marioneta se despide del hada para dirigirse a casa de Gepeto, pero por el camino se encuentra por segunda vez con la Zorra y el Gato.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 37)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 13)
– Siamo giunti, questa qua dei Citrulli è la città, dove i poveri son micchi ed i furbi sono ricchi.	–Ven, Pinocho querido, mira este pueblo perdido, aquí los pobres son borricos y los listos los más ricos.

La estrofa italiana hace referencia al cartel que aparece en la ilustración, *Città Acchiappacitrulli*, algo así como ‘Ciudad Engañabobos’<sup>15</sup>. A pesar de que la ilustración en

<sup>14</sup> Hemos registrado igualmente varios casos de trasposición –cambio de la categoría gramatical– pero, como veremos, se encuentran en estrofas analizadas por otros aspectos que resultaban quizá más interesantes.

<sup>15</sup> Si consultamos las traducciones españolas de *Le avventure di Pinocchio* ya mencionadas, observamos dos variantes para la traducción de *Acchiappacitrulli*: se prefiere *Engañabobos* en la de Calleja (Editorial Calleja,

español reproduce el cartel correctamente con la variante *Pueblo de los ceporros*, el traductor generaliza en su texto con *pueblo perdido* para facilitar la rima, que establece con el vocativo *Pinocho querido*, irónico por parte de quien habla. El elemento fundamental del segundo pareado es *ricchi*, pues se trata de tentar a Pinocho con la posibilidad de hacerse rico: la rima se crea con *micchi* (esp. *micos*) en su sentido figurado de ‘tonto’ y no en el literal de ‘especie de mono’: la idea es que los tontos son pobres y los listos, ricos. Manzano interviene sustituyendo el animal del símil por otro que le permite la rima con *ricos* y que reproduce el mismo significado del original: *borricos* resulta muy adecuado pues tiene también un sentido figurado de ‘ignorante’ o ‘tonto’ y es el animal en el que más adelante Pinocho se convertirá precisamente por ser un ignorante.

### ESTROFA 63

El Gato y la Zorra siguen en su intento de convencer a Pinocho de que entierre sus monedas en el *campo dei prodigi*.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 38)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 13)
Questo è il campo dei prodigi. Ci sotterri i tuoi luigi e domani, al posto loro, troverai la pianta d'oro.	Éste [sic] es el campo de las proezas. Planta aquí tus riquezas, mañana ven a por el fruto: todo un saco de oro en bruto.

En esta estrofa Rodari utiliza *campo dei prodigi* para referirse al *Campo dei miracoli* del texto collodiano, denominación que aparece, sin embargo, en el título del episodio y en el cartel de las ilustraciones, tanto de Verdini como de Silliani. Rodari establece la rima con *luigi*, antigua moneda francesa de oro equivalente a veinte francos. Manzano traduce este sustantivo a través de una generalización con el término *riquezas*, pues *luises* se aleja del vocabulario infantil; la rima se crea con *campo de las proezas*, aunque en el letrero español y en el título del episodio se diga también *Campo de los milagros*. En el segundo pareado del original, riman el posesivo *loro* y el sustantivo *oro*; Manzano debe mantener como elemento irrenunciable *oro*, ya que las monedas son de este metal y aparecen en la ilustración. Para ello y para crear un pareado, interviene en el texto de forma contundente: retomando las referencias de *sotterrare* y *pianta* del original, llega a la palabra *fruto*, que rima con *bruto*, de la locución adjetiva *en bruto*, perfectamente adecuada para *oro*.

---

Madrid, 1912, 1924 y 1941), en la de Dini (Editorial Juventud, Barcelona, 1941) y en la de Martínez Torres (Editorial Altea, Barcelona, 1988), mientras que en la traducción de Benítez Eiroa (Alianza Editorial, Madrid, 1972) se opta por *Atrapabobos*.

## ESTROFA 167

Pinocho y Luciñolo (*Lucignolo*)<sup>16</sup> se convierten en burros durante su estancia en el País de los juguetes:

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 90)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 26)
E marciando, come vedi, non piú a due, ma a quattro piedi, si trasformano i monelli in due bigi somarelli.	Y marchando, como ves, ya no tienen manos, sino cuatro pies. ¡Ahora son ambos chavales dos necios animales!

La estrofa ofrece dos informaciones importantes: en el primer pareado se dice que Pinocho y Luciñolo caminan a cuatro patas; en el segundo, que se transforman en burros. Observamos un alargamiento evidente del segundo verso español en un intento de reproducir el original. La generalización se encuentra en el segundo pareado: al final del último verso, Manzano traduce *somarelli*, diminutivo plural (it. *somaro*; esp. *burro*, *asno*), con el término más general *animales*, que le permite la rima con *chavales*, también generalización de *monelli*, sustantivo que podría traducirse con *pilluelos* o con *mocosos*, que aparece en la estrofa 54.

Se presenta ahora un caso de particularización.

## ESTROFA 50

Después de su primer encuentro con la Zorra y el Gato, Pinocho se ve obligado a huir de unos ladrones, que no son sino los dos animales disfrazados. La huida dura poco porque, al final, es atrapado por estos, que lo cuelgan de un roble. El hada de los cabellos azules lo salva cuando está casi moribundo y llama a tres médicos para que den su diagnóstico.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 31)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 12)
In un candido lettino si depone il burattino. Tre dottori in chirurgia studieran se morto sia.	Bajo una colcha de calceta yace la inerte marioneta. Tres médicos expertos comprueban si es que está muerto.

<sup>16</sup> *Lucignolo* es un nombre parlante: su significado literal es ‘pábilo/pabilo’ o ‘mecha’ y el figurado, ‘larguirucho’. Las traducciones españolas de *Le aventure di Pinocchio* presentan también aquí diferentes variantes: Calleja (Editorial Calleja, Madrid, 1912, 1924 y 1941) opta por *Espárrago*, siguiendo el sentido figurado; Dini (Editorial Juventud, Barcelona, 1941) y Martínez Torres (Editorial Altea, Barcelona, 1988) proponen *Pábilo* y *Pabilo*, respectivamente, guiándose por el sentido literal, al igual que Benítez Eiroa (Alianza Editorial, Madrid, 1972), que traduce con *Mecha*. En este caso Manzano ha llevado a cabo una adaptación fonética o transliteración: ha adaptado el nombre al sistema de escritura de la lengua de llegada y ha optado por una acentuación llana –no esdrújula, como es en italiano–.

La primera intervención del traductor está dirigida a mantener la rima: en el original, esta se da entre *lettino* y *burattino*; en español, no funciona con sus correspondientes *cama* y *marioneta* o *títere*, por lo que el traductor particulariza en una de las prendas que pertenecen a la ropa de cama, la *colcha*, que modifica con *de calceta*, consiguiendo así la rima con *marioneta*. Esta elección se adecua perfectamente a la imagen, que propone una colcha naranja de cuadraditos parecida a las clásicas colchas de punto. El último pareado debe respetar dos elementos: los médicos y la posibilidad de que Pinocho esté muerto. En este caso, el traductor opera una intervención sustituyendo *in chirurgia* –en rima con *morto sia*– con *espertos*, más general, que le permite la rima con *muerto*.

#### 4.4.2. Amplificación y elisión

Otras intervenciones del traductor consisten en añadir, a través de la técnica de la amplificación, elementos que no se encuentran en el original; en otros casos, el traductor suprime, mediante la técnica de la elisión, elementos que no considera imprescindibles y que dificultan la trasposición del italiano al español. Veamos algunos ejemplos donde estas técnicas se mezclan.

##### ESTROFA 17

En el episodio anterior, Pinocho tiene hambre y llama a la puerta de un vecino para pedir comida, pero este le echa un cubo de agua: para secarse, se acerca al brasero y se quema los pies, de manera que Gepeto tiene que volvérselos a hacer.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 15)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 8)
Di Pinocchio testadura qui continua l'avventura. Al piangente figlietto rifà i piedi il buon Geppetto.	¡Sin pies, pobre Pinocho, sólo es un trozo de leño pocho! Y como Geppetto lo ve desolado en un tris recompone su estado.

Este es uno de los casos en los que la estrofa española evita seguir la fórmula de inicio de Rodari, que se suprime y es sustituida por dos versos inventados para el primer pareado. La rima se crea entre *Pinocho* y *pocho*: este adjetivo se ajusta perfectamente, en su significado coloquial (acepción 2, DLE), al mal estado en el que se encuentra el muñeco y es un adjetivo de uso común también entre los niños. Se elimina, además, el tercer verso –*Al piangente figlietto*– ya que Pinocho aparece en el primer verso español y en el tercero se encuentra el clítico *lo* referido a la marioneta. En la segunda parte de la estrofa, *i piedi* aparecen en el cuarto verso italiano pero, como ya están en el primer verso español, Manzano evita la repetición y generaliza *rifà i piedi* con *recompone su estado*, que rima con *desolado*, adjetivo que reproduce en parte el significado de *piangente*. En el último verso, se añade la secuencia *en un tris*: esta locución significa ‘en peligro inminente’ (DLE), pero aquí el significado parece acercarse más a la idea de ‘en un instante,

rápidamente’, identificando en *tris* la acepción coloquial de ‘porción muy pequeña de tiempo’ (acepción 3, *DLE*).

#### ESTROFA 38

La historia avanza y Pinocho se dirige a la escuela, pero por el camino se distrae con el teatro de marionetas de Comefuego (*Mangiafuoco*). Después de una serie de peripecias con los otros títeres, este regala a Pinocho cinco monedas. Cuando el muñeco está volviendo a casa contento por poder llevar el dinero a su padre, se encuentra por primera vez con la Zorra y el Gato: estos le aconsejan que entierre las monedas en el Campo de los milagros y que vuelva al día siguiente porque habrán dado fruto. Cuando llega al campo, le están esperando, haciéndose pasar por ladrones.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 25)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 10)
Ma in agguato sui sentieri stan due lochi masnadiери che gli gridano: – Alto là! I tuoi scudi sputa qual!	Pero con un gran sobresalto un par de cacos le dan el alto. – Tú, trozo de madero, danos todo tu dinero.

Las intervenciones del traductor están encaminadas a mantener los elementos imprescindibles de la escena –*masnadiери*, *alto* y *scudi*– y respetar la rima. La palabra *masnadiери* (esp. *bandidos*) ha sido traducida correctamente con la forma coloquial *cacos*, muy utilizada en español y que viene del nombre del ladrón mitológico *Cacus* (> *Caco*). A continuación, la exclamación italiana *Alto là!*, que aparece en el tercer verso, ha sido adelantada al segundo: a través de la técnica de la modulación, Manzano trasforma el estilo directo en indirecto con la expresión *dar el alto*, que hace rimar con *sobresalto*, sustantivo que se inserta de forma perfecta en la escena ya que Pinocho se lleva un gran susto. En el último verso italiano los ladrones le dicen a Pinocho que escupa las monedas (*scudi*). El traductor ha preferido usar una expresión más general como *danos todo tu dinero*, que ha hecho rimar con un vocativo que añade en el tercer verso, *trozo de madero*, adecuado al estar referido a una marioneta.

#### ESTROFAS 65 Y 66

El Gato y la Zorra siguen en su intento de convencer a Pinocho de que entierre sus monedas en el Campo de los milagros: cuando este se queda dormido, se las roban.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 39)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 14)
Qui continua, aprite l’occhio, l’avventura di Pinocchio che riposa nel suo letto senza il minimo sospetto. Mentre sogna, il grullerello,	Debajo de un árbol frondoso, duerme Pinocho cual oso. Descansa en su lecho de hierba sin saber que alguien lo observa. Mientras sueña sin decoro

di ducati un alberello, lo deruban di soppiatto Donna Volpe e Messer Gatto.	que le crece un árbol de oro, escarban la zorra y el gato y le roban al pazguato.
---	---

La estrofa 65 es un ejemplo en el que el traductor interviene para aclarar en cierto modo el original. El texto de Rodari empieza con una fórmula de apertura, pero en los dos últimos versos se lee que Pinocho *riposa nel suo letto*, que rima con *sospetto*: las ilustraciones muestran que Pinocho no duerme en una cama (it. *letto*), sino en el bosque al pie de un árbol. Suponemos que Rodari usa aquí la palabra *letto* en su sentido de ‘cualquier superficie sobre la que nos podemos acostar’ (acepción 3, *Dizionario Garzanti*). Manzano rehace el texto guiándose por las ilustraciones: nos dice que Pinocho duerme *debajo de un árbol frondoso* y precisa que *descansa en su lecho de hierba*. La rima se consigue, en el primer caso, con *oso*, que no aparece en el original: reproduce el dicho *dormir como un oso*, es decir, dormir profundamente y durante mucho tiempo, como los osos durante el periodo de hibernación; en el segundo caso, la rima se crea con *sin saber que alguien lo observa* porque, efectivamente, la ilustración de la estrofa siguiente nos muestra a la Zorra y al Gato robándole las monedas, por lo tanto, han tenido que vigilarlo para asegurarse de que estuviera dormido.

La estrofa 66 se ajusta bastante bien al original, aunque presenta algunas intervenciones relativas al orden de los elementos: *pazguato* –correspondiente de *grullerello*, pero con función de complemento indirecto– aparece al final de la estrofa española y rima con *gato*; *di ducati un alberello* se mantiene en el segundo verso, pero *di ducati* –monedas de oro– está generalizado en *de oro*, que aparece al final; para conseguir la rima se añade *sin decoro* como complemento de modo de la acción de *soñar*; la *zorra* y el *gato*, que en Rodari están en el cuarto verso, se trasladan al tercero en el texto de Manzano como sujeto de dos verbos: se suprime el complemento de modo *di soppiatto* y se añade la acción de *escarbar* en coordinación con la de *robar*.

#### ESTROFA 82

Pinocho roba unas uvas en una viña, pero pisa una trampa y queda atrapado. El dueño de la viña lo acoge como perro de guardia, dado que el suyo ha muerto.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 47)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 16)
– Il mio cane stamattina mi morì di scarlattina: il suo posto prenderai ed ai ladri baderai.	–A mi perro esta mañana le ha picado una araña: su lugar tú ocuparás y a los bandidos ladrarás.

La primera intervención del traductor hace referencia a la traducción de *scarlattina*: Rodari elige esta enfermedad para hacerla rimar con *mattina*, ya que en el original de Collodi no se especifica la causa de la muerte del perro, simplemente se dice que ha muerto ese día. Manzano elimina la muerte del animal y se centra en el adverbio

*mañana* como momento del día en el cual el perro deja de vigilar: para establecer la rima, propone *le ha picado una araña*, una causa diferente de la inoperatividad del perro. La segunda intervención consiste en una particularización pues el verbo *badare*, que en su acepción transitiva significa ‘vigilar’, está traducido con *ladrar*, que implica además asustar a los bandidos y avisar al propietario.

#### 4.4.3. *Modulación*

Presentamos ahora el uso de la técnica de la modulación, que consiste en realizar en el texto meta un cambio de punto de vista en relación con la formulación del texto original, es decir, un cambio de las categorías cognitivas: por ejemplo, de abstracto a concreto, causa por efecto, medios por resultado, una parte por el todo, cambios geográficos, etc. Además de la modulación indicada en la estrofa 38, hemos identificado otro caso en la escena siguiente, donde observamos asimismo otras intervenciones.

#### ESTROFAS 41 Y 42

En esta escena, Pinocho escapa de los ladrones y se sube a un pino para que no le puedan coger, pero estos, para hacerle bajar, prenden fuego al árbol.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 27)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 11)
Qui continua, aprite l'occhio, l'avventura de Pinocchio: di arrostire in cima a un pino non ha voglia il burattino.  Spicca un salto dalla vetta, se la batte piú che in fretta e fa prendere anche un bagno alla Volpe e al suo compagno.	Viendo muy de cerca el fuego, Pinocho piensa: “Me la juego”. Mira con miedo hacia abajo y se estremece cual renacuajo.  Pero da un salto de gacela y supera a los centinelas. La zorra y el gato sin brío acaban con el trasero en el río.

La estrofa 41 sufre un claro proceso de recreación. También aquí el traductor sustituye la fórmula de apertura del episodio con dos versos de su invención que le sirven para contextualizar la escena, presentándonos a Pinocho asustado y con la necesidad de decidirse a saltar del árbol. En la ilustración se ve el *fuego*, de modo que Manzano retoma este elemento y lo hace rimar con una frase que podría decir la marioneta antes de saltar: *Me la juego*. El segundo pareado rima en italiano entre *pino* y *burattino*, dos elementos a los que se puede renunciar porque ya han aparecido en escena, de modo que Manzano prefiere seguir describiendo cómo se siente Pinocho: antes de saltar, *mira con miedo hacia abajo / y se estremece como un renacuajo*. Quizá lo interesante de este pasaje es el recurso a la palabra *renacuajo*, que muchas veces se utiliza referido de forma afectuosa a los niños pequeños. No creemos que haya una forma de estremecerse propia de los renacuajos, pero el uso de esta palabra pertenece al léxico infantil y resulta apropiada.

La estrofa 42 presenta dos elementos a los que no se puede renunciar: el salto de Pinocho desde el pino en llamas y la caída del Gato y la Zorra en un canal de agua. Por lo que se refiere al primer elemento, la rima entre *vetta* y *fretta* del primer pareado no se puede reproducir a través de una traducción literal, de manera que Manzano interviene en el texto y traduce *salto dalla vetta*, es decir, desde la parte más alta del árbol, con *salto de gacela*, esto es, un gran salto, pues es una cualidad de las gacelas realizar ágilmente grandes saltos. La rima se establece después con *centimelas*, referido a los dos ladrones que hacían guardia debajo del árbol esperando a que Pinocho bajara atemorizado por las llamas. Si analizamos ahora el segundo elemento, Rodari hace rimar *bagno* con *compagno*, en este caso referido al Gato; en español, *compañero* no permite la rima, por lo que Manzano modifica la frase a través de una modulación: el sujeto de la acción no es ya Pinocho (*fa prendere...*) sino *la zorra y el gato que acaban con el trasero en el río*. El uso del eufemístico *trasero* resulta cómico y se adecua de forma perfecta a la escena. El traductor busca la rima añadiendo *sin brío*, que también se ajusta a los hechos pues los supuestos ladrones no tienen ni la fuerza ni la energía suficientes para saltar el canal y terminan en el agua.

#### 4.5. INTERVENCIONES QUE COMPORTAN MODIFICACIONES Y UN PROCESO DE RECREACIÓN

Es frecuente que en el paso de una lengua a otra el traductor lleve a cabo una serie de intervenciones que modifican el original, ya sea en el plano sintáctico o en el léxico; en otras ocasiones, observamos además un proceso de recreación del original, donde se modifican completamente los versos de las estrofas para poder tener en pie la historia, la rima y la coherencia con las imágenes.

Veamos, primero, una serie de ejemplos donde se aprecian intervenciones en el plano de la sintaxis y en el del léxico.

##### ESTROFA 7

Al principio de la historia, Gepeto ha hecho las manos y los pies de Pinocho y este, apenas comprende que puede caminar, escapa de casa. Al llegar al callejón se topa con un guardia que lo atrapa por la nariz. Para salvarse, Pinocho empieza su larga lista de mentiras.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 10)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 6)
Per salvarsi quello inventa che il patrigno lo tormenta: – Son scappato, gente buona, perché il bruto mi bastona!	Para salvarse inventa que el padrastro lo tormenta: –Me he escapado, señor bigotón, ¡porque me pega el muy abusón!

El primer pareado de la estrofa se traduce de manera casi literal. La intervención de traductor se aprecia, sin embargo, en la traducción de las palabras de Pinocho. En

esta primera mentira de la historia, la marioneta justifica su huida diciendo que Gepeto le pega: *Son scappato, gente buona, / perché il bruto mi bastona!* La rima se establece entre *bastona* (esp. *pega*) y *gente buona*, vocativo con el que Pinocho se dirige al guardia. Los elementos a los que no se puede renunciar aquí son la acción de *escapar* y la de *pegar*, que justifica la anterior. Una traducción literal no presentaría rima, por lo que el traductor modifica el orden de las palabras en la subordinada causal: coloca el sujeto al final y hace rimar los adjetivos *bigotón*, atribuido al guardia, y *abusón*, aplicado a Gepeto. Manzano ensalza una de las características que el guardia presenta en las ilustraciones –un gran bigote– y pone en boca de Pinocho el vocativo *señor bigotón*. Realmente este adjetivo en grado aumentativo resulta irrespetuoso, cosa que no sucede con el vocativo del original, pero concuerda con el comportamiento insolente de Pinocho y puede resultar cómico a oídos de un público infantil. El aumentativo *abusón* es también propio del lenguaje infantil, dedicado con frecuencia a hermanos/as, primos/as o amigos/as más grandes o fuertes que abusan precisamente de su tamaño o de su fuerza, por ejemplo, durante el juego. Además, aquí va acompañado de “el muy”: la estructura art. det. + *muy* + adj. de significado negativo, amplifica en el lenguaje coloquial, la connotación negativa de ese adjetivo.

#### ESTROFA 14

Después de su primer encuentro con el Grillo, su conciencia, Pinocho tiene hambre y se acerca a una olla que está en el fuego, pero pronto se da cuenta de que ni la olla ni el fuego son de verdad, simplemente están pintados en la pared. Busca entre la basura y encuentra un huevo.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 13)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 7)
Rompe il guscio il burattino e dall'uovo ecco un pulcino guizzar via, strizzando l'occhio: – Tante grazie, sor Pinocchio!	Casca el huevo con cautela y de dentro un pollo vuela, mientras se aleja le guiña un ojo: –¡Muchas gracias, cara de piojo!

Como se puede observar, los versos 3 y 4 son más largos en el texto español. Manzano renuncia aquí al octosílabo en favor de la rima, pero también para respetar los elementos innegociables de la escena: el pollito que sale del huevo y las tres acciones que cumple después –escapar volando, guiñar un ojo y dar las gracias, que son las que confieren ironía al suceso–. La rima de los dos primeros versos de Rodari se crea entre *burattino* y *pulcino*, mientras que la versión española hace rimar *vuela* con el complemento de modo añadido *con cautela*. El tercer verso sufre una alteración de la sintaxis: la versión italiana presenta *guizzare via* (esp. *escabullirse, escapar*), acompañado de la frase de gerundio *strizzando l'occhio*, que expresa una acción simultánea; el texto español reproduce esta simultaneidad mediante una subordinada temporal con la conjunción *mientras*: *mientras se aleja le guiña un ojo*. La fórmula de agradecimiento está traducida de manera literal, por lo que la ironía se respeta. Por último, resulta interesante el vocativo final que establece

la rima: en el texto italiano esta se da entre *occhio* y *Pinocchio*. El nombre del protagonista lleva delante la forma *sor*, de carácter popular y de tono confidencial equivalente a *signor*, que, dirigida a la marioneta, amplifica la ironía de la escena. Manzano establece la rima entre *ojo* y *piojo* de la secuencia *cara de piojo*. En español es frecuente utilizar frases coloquiales con *cara de* + sustantivo: *cara de acelga*, *de cañón*, *de cemento (armado)*, *de pascua*, *de perro*, *de póker*, *de pocos amigos*, etc. Pueden usarse como insulto. Los niños utilizan este recurso a veces haciendo referencia a la cara de algunos animales: *cara de mono*, *cara de burro* o, como en el ejemplo, *cara de piojo*. El texto español, a diferencia del italiano, va más allá, pues de la ironía se pasa a la ofensa, pero reproduce un comportamiento infantil que encaja perfectamente en la historia: el pollito trata a Pinocho como él trata a otros personajes.

#### ESTROFA 54

Pinocho no quiere tomar la medicina que le da el hada, dice que antes prefiere morir, pero cuando ve que ya está preparado su ataúd, cambia rápidamente de idea.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 33)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 12)
Nella stanza si prepara in un attimo la bara e il monello a tal visione manda giù la sua pozione.	En la sala raudo aparece un ataúd por si fallece, y el mocoso a tal visión se traga el mejunje de sopetón.

El primer pareado sufre una alteración de los elementos de la frase para conseguir la rima: si en italiano esta se crea entre *bara*, elemento no negociable, y *prepara*, en español son pocas las palabras que riman con *ataúd*, por lo que el traductor coloca este sustantivo al principio del segundo verso y hace rimar dos verbos que comparten el sufijo incoativo *-ecer* –*aparecer* y *fallecer*–, que se insertan bien en la escena. El tercer verso está traducido de manera literal: el uso de *mocoso* se adecua perfectamente a un texto infantil pues se refiere a un ‘niño atrevido y desobediente’ (acepción 2, *DLE*), como es Pinocho. El cuarto verso presenta un aspecto que se repite en la traducción de Manzano y es el uso de expresiones, a veces, más coloquiales que las del texto italiano: *pozione* podría traducirse con *poción*, sustantivo frecuente en la literatura fantástica, unido casi siempre al adjetivo *mágica*. El traductor prefiere *mejunje*: aunque el *DLE* propone una definición neutra, el diccionario de María Moliner (<sup>2</sup>1998) hace referencia a ‘de aspecto sucio o feo o de sabor desagradable’, rasgos que confieren, en un registro coloquial, un carácter despectivo a esta palabra, que concuerda con el aspecto y sabor que puede tener la medicina destinada a Pinocho. Al final de la frase se añade la locución adverbial *de sopetón*, que rima con *visión*.

## ESTROFA 67

Cuando Pinocho se despierta después de haber enterrado las monedas en el Campo de los milagros, un loro le da la noticia de que se las han robado.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 40)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 14)
Dà Loreto, con malizia, a Pinocchio la notizia: – Del tesoro due buoni amici ti han lasciato le radici...	Le da el lorito con malicia a Pinocho la noticia: – Del tesoro, tu amigo y tu amiga, no te han dejado ni las migas.

Los dos primeros versos no presentan dificultad por la afinidad entre las dos lenguas, sin embargo, en el tercer verso se encuentra uno de los elementos irrenunciables de la estrofa: el irónico o malicioso *buoni amici*. Manzano debe mantener en español la referencia irónica a la amistad y, al mismo tiempo, hacerla rimar con algo que indique que del tesoro no ha quedado nada, por lo que recurre a una particularización: el uso de ambos géneros en la secuencia *tu amigo y tu amiga* le permite la rima con *migas* en la frase *no te han dejado ni las migas*, que sirve para traducir *ti han lasciato le radici*. La frase italiana hace referencia al hecho de que, habiendo enterrado las monedas como si fueran semillas que darían fruto, los ladrones se han llevado el supuesto fruto dejando solo las raíces. En español es frecuente la expresión *no dejar ni las raspas*, que significa ‘comerse todo’. Por extensión, es frecuente también con el mismo significado la expresión *no dejar ni las migas*, por lo que la frase es apropiada como traducción del verso final italiano.

## ESTROFA 188

Pinocho, convertido en burro, termina por ser la atracción en un circo, pero durante una de las exhibiciones se hiere una pata y ya no puede andar. El dueño lo vende a un hombre que quiere fabricarse un tambor con la piel del animal, de modo que lo lanza al agua con una piedra al cuello para que se ahogue y después poderlo despellejar.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 100)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 29)
D’ogni parte, a mille a mille, corron squali, tonni, anguille a gustar quel rancio raro: carne fresca di somaro.	De todas partes llegan filas de meros, atunes y anguilas para probar esa ración grotesca de carne de burro fresca.

Observamos aquí una serie de intervenciones que afectan al léxico de la estrofa. En el primer pareado, se sustituye *squali* (esp. *tiburones*) con *meros*, quizá para no aumentar demasiado el número de sílabas, pero se mantienen *atunes* y *anguilas*, lo que hace necesaria una intervención al final del primer verso para establecer la rima: en vez de llegar *a miles* (it. *a mille*), los peces llegan en *filas*. En el segundo pareado, Rodari crea la rima entre *rancio raro* y *somaro*: los versos nos dicen que lo que comerán los peces es algo inusual.

Manzano debe respetar esta información y mantener la rima: para ello, coloca el adjetivo *fresca*, que modifica a *carne*, después del complemento de nombre *de burro*, y sustituye el adjetivo *raro* con *grotesca*, referido a *ración*, manteniendo así la rima consonante.

A continuación, proponemos algunos ejemplos donde se aprecia un proceso de recreación de las estrofas o de algunos versos de las mismas.

#### ESTROFA 56

Ante la pregunta del hada sobre las monedas que había recibido del dueño del teatro de marionetas, Pinocho miente diciendo que se las ha tragado con la medicina.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 34)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 12)
Ma all'inutile bugia tosto il naso fa la spia... Nasi lunghi ce n'è tanti: questo batte tutti quanti.	Y ante la mentira inútil la nariz se vuelve dúctil... y como por ensalmo le crece más de un palmo.

Los elementos innegociables en esta estrofa son la mentira inútil y la nariz que crece. Manzano mantiene el adjetivo *inútil* pero pospuesto al sustantivo, como es natural en español, y busca otro, *dúctil*, que permita la rima y además tenga un sentido en la escena. El segundo pareado se crea a partir del segundo elemento: la nariz crece mucho, *más de un palmo*, y *como por ensalmo*, es decir, 'de repente y por causas desconocidas'. Aunque la solución del traductor es aceptable, renuncia a la expresión del lenguaje infantil *fare la spia* (esp. *chivarse*). Proponemos una variante: "Y ante la *inútil* mentira / la marioneta se *admira*: / su *larga nariz chivata*, / de repente lo *delata*". Esta variante respetaría los dos elementos irrenunciables, el correspondiente español de la expresión infantil, el octosílabo, la rima y la ilustración, que muestra la cara de asombro de la marioneta.

#### ESTROFA 120

Después de la pelea entre Pinocho y sus compañeros de clase a la orilla del mar, los guardias quieren arrestarlo por haber herido a uno de los chicos, pero la marioneta escapa y los guardias mandan al perro Alidoro para que lo atrape. Pinocho salta al agua y el animal también, pero como este último no sabe nadar, está a punto de ahogarse. Pinocho lo salva y Alidoro le promete devolverle el favor.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 66)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 20)
Alidoro – e si comprende – molte grazie allor gli rende: – Forse un dí t'incontrerò e il favor ricambierò.	Alidoro, agradecido, no le suelta ni un ladrido: –Pinocho, mi protector, feliz te devolveré el favor.

Esta estrofa sufre un proceso de recreación para poder mantener los dos elementos fundamentales de la escena: Alidoro da las gracias y promete devolver el favor. La rima del texto de partida entre *comprende* y *rende*, no se puede reproducir en español, de modo que Manzano lleva a cabo una trasposición y sustituye la acción verbal *rendere molte grazie* con el adjetivo *agradecido*. La rima se establece a partir de la creación de un verso nuevo –*no le suelta ni un ladrido*– que representa la actitud pacífica del perro. Vemos, pues, que estos dos primeros versos ha sido recreados con el fin de dar la información necesaria y respetar la rima. Lo mismo sucede con el tercero: dado que el cuarto verso sobre la intención de *devolver el favor* no es negociable, el traductor ha inventado uno que no desentone en la escena y que reproduzca la rima: el vocativo *mi protector* es creíble en boca del Alidoro y rima con *favor*.

## ESTROFA 162

Pinocho y Luciñolo se encuentran en el País de los juguetes, donde los niños solo juegan y se divierten pues la escuela está cerrada. Durante la noche, los dos protagonistas sufren la metamorfosis y se despiertan con dos enormes orejas de burro.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 87)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 26)
A specchiarsi nel catino balza inquieto il burattino e si scopre un morbo raro: ha due orecchie da somaró!	En el agua reflejada ve su cara desfigurada: ¡de burro dos grandes orejas tiene encima de las cejas!

Observamos también aquí cómo el traductor interviene de manera evidente para respetar la escena, la rima y la imagen. La ilustración representa a Pinocho que ve su cara reflejada en el agua de una palangana y descubre así sus nuevas orejas. El primer verso está traducido mediante una trasposición: la acción de *specchiarsi* del texto italiano se convierte en la versión española en el participio *reflejada*. La referencia al *burattino* del segundo verso no es necesaria porque se ve que es Pinocho el protagonista de la escena, por lo que este verso se suprime y se añade *ve su cara desfigurada*: el adjetivo rima con *reflejada* y se adecua perfectamente a la escena. El cuarto verso italiano pasa a la posición del tercero en la traducción española con una alteración del orden de palabras y sin el verbo, de manera que *orejas* se coloca al final. La rima se consigue eliminando el tercer verso italiano y sustituyéndolo con uno de nueva creación, que se coloca como cuarto y traduce el verbo *ha* acompañado de un complemento circunstancial de lugar: *tiene encima de las cejas*.

## ESTROFA 164

Pinocho se tapa las orejas con un gorro y va inmediatamente a la habitación de Luciñolo, que le abre la puerta con otro gorro en la cabeza.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 88)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 26)
– Come stai, caro Lucignolo? – Mi fa male il dito mignolo ... – Ah, perciò porti il berretto? – Il dottore me l'ha detto	–Luciñolo, ¿cómo estás? –Bastante mal, ya verás . . . –¿Por eso te tapas la cabeza? –Sí, no es un truco de belleza.

En esta estrofa, Manzano mantiene el primer verso en el que Pinocho pregunta a su amigo cómo está. El resto del diálogo sufre una serie de modificaciones que, sobre todo, en el último verso, obedecen a un proceso de recreación. Luciñolo responde que le duele un dedo: *il dito mignolo*, que rima con *Lucignolo*. Ante la pregunta sobre si por ese motivo lleva un gorro, responde que lo hace por indicación del médico: la rima se crea entre *berretto* y *detto*. Una traducción muy sujeta al texto de partida en el plano formal no permitiría la rima, de modo que el traductor se ve obligado a intervenir. En el primer verso elimina *caro* y modifica solo el orden de palabras, de manera que el verbo *estás*, colocado al final, encuentra la rima en la respuesta de Luciñolo, que es más general pues no hace referencia a ninguna parte del cuerpo: *bastante mal, ya verás*. Es más general también la pregunta de Pinocho en el tercer verso: *¿Por eso te tapas la cabeza?* Para obtener la rima, el traductor inventa la respuesta, cargada de ironía, del cuarto verso: *Sí, no es un truco de belleza*. Se elimina, así, en el texto español, la referencia al médico.

#### 4.6. LENGUAJE COLOQUIAL

Proponemos ahora algunos ejemplos en los que el texto español presenta un registro más coloquial que el que utiliza Rodari.

##### ESTROFA 76

Después del robo de las monedas, Pinocho va a quejarse donde un juez. Este, sorprendentemente, lo mete en prisión por haberse dejado robar, de donde saldrá con una amnistía. En el camino de regreso a casa del hada, se topa con una serpiente enorme que lo asusta: la serpiente echa un gran humo y luego queda como muerta en medio del camino. Pinocho tiene que pasarle por encima para poder avanzar, pero la serpiente se levanta de repente, provocando que este se caiga.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 44)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 15)
Ma il pitone è un gran furbone, ecco inarca il suo groppone e nel fango in modo buffo va Pinocchio a fare un tuffo.	Pero la pitón es muy astuta, es la que lleva la batuta, y al brincar un porrazo le zumba que casi lo deja tarumba.

En la versión española, *furbone* –aumentativo de *furbo*– está traducido con *astuta* y, para conseguir la rima, el segundo verso es sustituido con *es la que lleva la batuta*,

locución verbal coloquial que desde un punto de vista semántico no contradice el original. En el tercer y cuarto verso, Rodari narra las consecuencias del movimiento de la serpiente: Pinocho cae de manera cómica en el fango (*e nel fango in modo buffo / va Pinocchio a fare un tuffo*); Manzano traduce estos versos precisando que la serpiente golpea a Pinocho, que entonces cae: *y al brincar un porrazo le zumba / que casi lo deja tarumba*. En este pasaje, el texto español utiliza los términos *porrazo*, *zumar* y *tarumba* que pertenecen a un registro más coloquial que el de Rodari, pero quizá puedan compensar en este caso los aumentativos *furbone* y *groppone*, así como el irónico *fare un tuffo* (*darse un chapuzón*). Creemos que la comicidad de la escena queda representada de forma perfecta en el texto de llegada.

## ESTROFA 80

Pinocho escapa de la serpiente y, para calmar el hambre, come unas uvas de una viña. Allí cae en una trampa que el dueño había colocado para cazar a los hurones que se comían sus gallinas.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 46)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 15)
Il padrone della vigna soddisfatto qui sogghigna: – Eri tu, non le faïne, a rubarmi le galline!	Brama el dueño de la viña: – ¡Esto es peor que la tiña! Eres tú, y no los hurones, quien las gallinas se come.

En esta estrofa nos interesa el primer pareado. El elemento fundamental es el personaje: el dueño de la viña. Para establecer la rima, Rodari coloca el verbo *dicendi* al final de la frase: *sogghigna* significa ‘reír sarcásticamente’ y rima con *vigna*. En español no se pueden reproducir la rima y el octosílabo sujetándose al original, de modo que Manzano interviene colocando el verbo al principio de la oración y sustituyéndolo con *bramar*, con el significado en este contexto de ‘gritar’, que le permite respetar el octosílabo. La rima se consigue en el segundo verso con el añadido de una frase de registro coloquial que no está en el original: *¡Esto es peor que la tiña!*, expresión que se utiliza cuando se quiere indicar que algo o alguien es peor que esta enfermedad cutánea.

## ESTROFA 91

Después de su aventura como perro de guardia, la marioneta decide volver a la casa del hada, pero en el camino encuentra la tumba de esta. Pinocho llora desconsolado hasta que llega una paloma que le trae noticias de Gepeto.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 52)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 17)
Mentre piange il burattino un Colombo gli è vicino: – Sei Pinocchio? Oh, finalmente!	Mientras llora a lágrima viva, una paloma arriba: – ¿Eres Pinocho? ¡Al fin te he hallado!

Ti ho cercato lungamente.	¡Bajo las piedras te he buscado!
---------------------------	----------------------------------

Son dos las expresiones que Manzano utiliza en esta estrofa y que no se encuentran en el original. En el primer verso, propone *llorar a lágrima viva*, una locución verbal que significa ‘llorar con intensidad’. Se usa tanto en un registro formal como coloquial y, en este caso, intensifica el significado del texto italiano. La estrofa termina con *¡Bajo las piedras te he buscado!*: *buscar algo o a alguien (hasta) debajo de las piedras* se usa coloquialmente con el significado de ‘buscar algo o a alguien de manera exhaustiva, por cualquier sitio o rincón, incluso debajo de una piedra’. Aquí intensifica también el significado del adverbio italiano *lungamente*.

#### ESTROFA 94

La paloma le dice que Gepeto está en la playa construyendo una barca para buscarlo en el mar. Se ofrece a llevarlo volando pero, cuando llegan, Gepeto ya está en alta mar.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 53)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 17)
Dell’Oceano sulla riva la volante coppia arriva. Ma Geppetto è ormai lontano, dove infuria l’uragano.	Crío y pájaro volando a la orilla van llegando. ¡Pero ya está lejos el viejo! ¡Se está jugando el pellejo!

Come se puede observar, los dos primeros versos españoles siguen el original con alguna intervención: *coppia* está particularizada en *crío y pájaro*, el adjetivo *volante* cambia de categoría gramatical para convertirse en el gerundio *volando* y el verbo en presente de indicativo *arriva* se traduce con la perífrasis de gerundio *van llegando*. En el tercer verso, el sujeto se coloca al final: *viejo* sustituye a *Geppetto*. Para conseguir la rima, Manzano prescinde del cuarto verso con la referencia al *uragano* (esp. *huracán*) y añade la locución verbal coloquial *jugarse el pellejo* ya que en la ilustración se ve a Gepeto en una barca pequeña en medio de enormes olas y bajo una tormenta.

#### ESTROFA 161

Nos encontramos al principio del episodio en el que Pinocho se despierta y se da cuenta de que sus orejas han crecido enormemente hasta convertirse en orejas de burro.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 87)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 26)
Qui continua, aprite l’occhio, l’avventura di Pinocchio che un mattino si ridesta	Aunque tranquilo ha dormido, sin molestias y sin ruido, pronto siente con tristeza

con un certo mal di testa.	de [sic] que le duele un montón la cabeza.
----------------------------	--

La fórmula de apertura del episodio ha sido sustituida por dos versos de nueva creación: estos dos versos son pertinentes pues la imagen de la última escena del episodio anterior muestra a Pinocho en su cama, durmiendo tranquilo y satisfecho ya que en el País de los juguetes se vive bien. La información fundamental del segundo pareado es el dolor de cabeza de Pinocho al despertar: la rima se da entre *ridesta* y *testa*. En el texto español, el irónico *con un certo mal di testa* está traducido con *le duele un montón la cabeza*: la locución adverbial coloquial *un montón* es de uso generalizado y se integra de forma acertada en el texto. Para obtener la rima con *cabeza*, Manzano suprime el tercer verso italiano y lo sustituye con *pronto siente con tristezza*.

#### 4.7. LENGUAJE INFANTIL

El texto original no se caracteriza por una presencia abundante de palabras propias del lenguaje infantil: Rodari se sirve sobre todo de la sufijación para expresar algunos valores que podrían estar presentes en el lenguaje de los niños. Hemos identificado una serie de diminutivos que presentan un valor afectivo, como *vecchierello* (estrofa 4), *vecchietto* (estrofas 202 y 246), *caprettina* (estrofa 195), *Lumachina* (estrofas 236 y 238), etc.; aumentativos que podrían vehicular cierta comicidad, como *furbone* (estrofa 76), *groppone* (estrofa 76), *lacrimone* (estrofa 231), etc., y algunos calificativos referidos a la naturaleza traviesa e insolente de Pinocho, como *monello* (estrofas 54, 61, 100, 114 y 195), *birbaccia* (estrofa 5) o *burlone* (estrofa 192). El texto español, sin embargo, parece hacer un uso mayor de expresiones o léxico propios del lenguaje infantil, tanto del que usan los niños entre sí, como del que usan los adultos con ellos. Hemos mencionado ya, en el análisis de estrofas anteriores, términos como *abusón* y *bigotón* (estrofa 7), *cara de piojo* (estrofa 14), *renacuajo* (estrofa 41) y *mocoso* (estrofa 54). Veamos otros ejemplos.

##### ESTROFA 136

Después de que Alidoro, devolviéndole el favor, haya salvado a Pinocho de acabar en la sartén de un pescador, este vuelve a la casa del hada, que misteriosamente está viva. Llama a la puerta bajo una fuerte lluvia pero, como el portero es un caracol y tarda demasiado en abrir, Pinocho se impacienta y da una patada a la puerta, clavando el pie en la madera.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 74)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 22)
– Verrà un fabbro a liberarti! Mangia un po' per consolarti ... ... Ma la bella colazione è di gesso e di cartone...	–¡Un cerrajero vendrá a liberarte! Come un poco para consolarte. Pero el pollo, el pan y la pera son de pega, de dura madera.

La afinidad entre el italiano y el español permite una traducción casi literal del primer pareado. El segundo, sin embargo, necesita de las intervenciones del traductor. La rima italiana funciona entre *colazione* y *cartone*. Manzano se guía por la ilustración correspondiente donde el caracol lleva a Pinocho una fuente con pollo, pan, una pera y lo que parece ser una manzana. El traductor describe el contenido evidente de la bandeja –pollo, pan y pera– y establece la rima entre *pera* y *madera*, descartando la traducción literal de *cartone* con *cartón*. Añade además la locución adjetiva *de pega*, usada generalmente en un registro coloquial y que significa ‘de mentira, falso o fingido’ (en *DLE*), muy frecuente en el léxico infantil.

ESTROFA 137

Con esta estrofa se pasa al episodio siguiente: Pinocho ya no tiene el pie encastrado en la puerta y consigue entrar en la casa del hada. Esta le vuelve a perdonar sus travesuras.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 75)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 23)
Qui continua, aprite l'occhio, l'avventura di Pinocchio: la Fatina, sempre buona, nuovamente lo perdona.	Aunque Pinocho es un trasto de comportamiento nefasto, el hada, siempre buena, le perdona la faena.

De nuevo, la fórmula de apertura del episodio desaparece en la traducción y es sustituida por dos versos inventados por el traductor: la oración adversativa se integra adecuadamente en la historia y presenta el término coloquial *trasto*, que los adultos suelen usar para referirse a un niño o una niña de carácter revoltoso (acepción 2, *DLE*). El segundo pareado italiano hace rimar *buona* y *perdona*: en español, este adjetivo termina en *-ena* y, para conseguir la rima, Manzano antepone el verbo *perdona* y sustituye el adverbio italiano *nuovamente* con un complemento directo, *la faena*: el sustantivo *faena* se integra muy bien en la historia pues en este contexto tiene el sentido de ‘trastada’ (acepción 5, *DLE*), esto es, la acción que comete un niño que es un *trasto*.

ESTROFA 175

Ya hemos dicho más arriba que cuando Pinocho se convierte en burro es vendido al dueño de un circo que lo exhibirá como atracción. A la hora de comer, la marioneta rechaza la paja, entonces su nuevo propietario le ofrece heno, que también será rechazado por Pinocho.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 94)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 27)
Manco il fieno? Allora gusta il sapore della frusta ...	–¿Tampoco te gusta el heno? ¡Pues con el látigo te doy de lleno!

E giú colpi sul groppone di quel povero ghiottone.	Y lo golpea en la grupa haciéndole mucha pupa.
---	---

Los elementos innegociables de esta estrofa son tres: el heno, el látigo con el que será golpeado el protagonista y la grupa, es decir, la parte del cuerpo que recibirá los latigazos. Rodari establece la rima entre *gusta* y *frusta* (esp. *látigo*), mientras que Manzano coloca al final del primer verso el sustantivo *beno* y lo hace rimar con la locución adverbial *de lleno*, que modifica al verbo *dar* con el significado de ‘totalmente, plenamente’. El tercer verso está traducido de forma bastante sujeta al original, pero el cuarto es sustituido por otro de nueva creación: para reproducir la rima con *grupa*, el traductor añade una frase de gerundio *–haciéndole mucha pupa–* que presenta un valor causal. La locución adverbial coloquial *hacer pupa a alguien* significa ‘hacer daño’ y su uso está generalizado, pero se utiliza con frecuencia en el lenguaje infantil, también con el verbo *tener*, precisamente para indicar que un niño se ha hecho daño, le duele algo después de un golpe o está enfermo.

#### ESTROFA 192

En las páginas anteriores, Pinocho ha sido lanzado al agua por el hombre que quería hacerse un tambor con la piel de burro. Los peces llegan para comerse la carne del animal pero dejan la madera, de modo que, cuando el hombre lo saca del agua, atado a la cuerda ya no hay un burro sino una marioneta, y se pregunta cómo se fabricará el tambor. Pinocho escapa echándose de nuevo al agua.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 102)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 29)
E Pinocchio, quel burlone: – Picchierai sul tuo testone! ... Poi, ridendo a crepapelletta, porta in salvo la sua pelle.	Pinocho, dice burlón: – ¡Tú, cara de melón, a mí nadie me atrapa! Y de un salto al agua escapa.

La traducción de esta estrofa presenta diferentes intervenciones por parte del traductor. En el primer pareado, desaparecen la conjunción inicial *e* y el demostrativo *quel*, que será sustituido por el verbo *dicendi: dice*. Rodari hace rimar *burlone*, adjetivo que califica a Pinocho, con el aumentativo *testone*, referido a la cabeza del hombre. Este pareado nos muestra el comportamiento insolente de Pinocho. Para mantener esta idea y conseguir la rima con *burlón*, Manzano se sirve de un vocativo con la frase coloquial *cara de melón*: como hemos visto en la estrofa 14, la estructura *cara de* + sustantivo puede tener un matiz ofensivo y es muy frecuente en el lenguaje infantil. El segundo pareado italiano describe la acción de escapar de Pinocho, que se ríe a grandes carcajadas: *ridere*

*a crepabelle*<sup>17</sup> es una expresión coloquial que rima con la del último verso, *salvare la pelle*. Manzano debe mantenerse fiel a la acción de huir de Pinocho para salvarse y, en vez de traducir de manera literal el modismo italiano con *salvar el pellejo*, opta por el verbo *escapar*. Para conseguir la rima, suprime el tercer verso italiano, que hace referencia a la acción de reír del muñeco, y lo sustituye con unas palabras dirigidas al hombre —*a mí nadie me atrapa*—, que recalcan la actitud atrevida de Pinocho.

#### ESTROFA 194

En su huida a nado para buscar a Gepeto, Pinocho divisa a lo lejos una pequeña isla donde hay una cabrita azul: es el hada, que le previene contra el peligroso tiburón que ya ha visto a la marioneta.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 103)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 30)
Mentre a nuoto in mezzo al mare va Geppetto a ricercare scorge là, sull'isoletta, una piccola capretta.	Nada que te nada en el mar decide a Geppetto buscar y en una isla pequeña ve a una cabra risueña.

La traducción de la estrofa se sujeta al original con pequeñas intervenciones. La primera implica el uso de la secuencia *nada que te nada*: el uso de la conjunción *que* entre formas verbales idénticas de tercera persona del singular del presente de indicativo da lugar a una estructura con valor reiterativo en la que el segundo verbo puede ir precedido opcionalmente del pronombre *te*, como ocurre en este caso. Aunque es una estructura de uso generalizado, es muy frecuente en las narraciones infantiles. Como en el original, la rima se establece entre *mar* y *buscar*. En el segundo pareado, el diminutivo italiano *isoletta* se traduce con *isla pequeña* en rima con *risueña*, adjetivo pospuesto atribuido a la cabrita, que sustituye al antepuesto *piccola*.

<sup>17</sup> La expresión *ridere a crepabelle* indica reír de una manera tan fuerte y descontrolada que la persona casi podría “explotar”, pues la palabra *crepabelle* está formada por el verbo *crepare* (esp. *agrietarse*, *cuartearse*) y el sustantivo *pelle* (esp. *piel*). Se dice que esta expresión viene precisamente de la obra de Collodi, algunas de cuyas frases han pasado a ser de uso común en italiano, como también *le bugie hanno le gambe corte* (esp. las mentiras tienen las piernas cortas) o *acchiappacitrulli* (esp. *engañabobos*, véase nota 14). En este caso, su origen se encuentra en el episodio en el que la serpiente se ríe tanto del susto que ha dado a Pinocho que se le revienta una vena y muere: “Alla vista di quel burattino, che sgambettava a capofitto con una velocità incredibile, il Serpente fu preso da una tal convulsione di risa, che ridi, ridi, ridi, alla fine, dallo sforzo del troppo ridere, gli si strappò una vena sul petto: e quella volta morì davvero” (Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Torino: Giulio Einaudi editore, 2008, pp. 144) (<https://fonteufficiale.it/modi-di-dire/perche-si-dice-ridere-a-crepabelle> y <https://www.criticaletteraria.org/2013/03/carlo-collodi-le-avventure-di-pinocchio.html>).

## 4.8. REFERENCIAS A LA CULTURA DE LLEGADA

El texto de Rodari no es un texto marcado desde un punto de vista cultural, por ello, no ha sido necesaria una aclimatación a la cultura de llegada para facilitar la comprensión del original. Sin embargo, en los ejemplos que presentamos a continuación, el traductor ha introducido voluntariamente algunas referencias a la cultura española.

## ESTROFA 125

Después de salvar de morir ahogado al perro Alidoro, Pinocho sigue nadando. A lo lejos, ve una gruta de la que sale humo y se acerca pensando que hay una hoguera para poder calentarse, pero acaba en las redes de un pescador de color verde que querrá cocinarlo junto a los otros peces atrapados en la red.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 69)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 21)
Nella grotta egli prepara una cena molto rara e tra un polpo ed un muggino trova ... il pesce-burattino.	En la cueva se prepara una cena más bien rara. Pulpo, mero y polichinela: de pescado, una zarzuela.

El primer pareado está traducido de manera bastante literal, sin embargo, el segundo presenta algunas intervenciones. La cena del pescador de Rodari consta de *polpo* (esp. *pulpo*) y *muggino*, que le permite la rima con el neologismo *pesce-burattino*. Manzano sustituye el correspondiente español *míjol*, con *mero* –un pescado más conocido–, elimina el verbo *trovare* del cuarto verso, coloca *polichinela* al final del tercero y crea un verso nuevo para el final –*de pescado, una zarzuela*–, respetando así la rima del pareado. Manzano propone un culturema perteneciente al campo semántico de la gastronomía española: en este contexto, *zarzuela* indica un plato en el que se cocinan en salsa varias clases de pescado (acepción 5, *DLE*).

## ESTROFAS 127 y 128

Poco después llega Alidoro, atraído por el olor a comida, pero con sorpresa oye los gritos de socorro de Pinocho, que está a punto de acabar en la sartén del pescador.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 70)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 21)
Ma l'odor della frittura trasvolò nell'aria pura. Degli avanzi molto ghiotto giunge ... un cane poliziotto.  Sta Pinocchio, proprio in quella, per finir nella padella ... – Alidoro! Aiuto! Aiuto!	Pero el olor a fritada se extiende desde la entrada. Y embistiendo como un toro hace su entrada Alidoro.  Pinocho ya rebozado va a ser pronto socarrado. –¡Alidoro! ¡Ayuda! ¡Socorro!

(Vedrai poi quel ch'è accaduto.)	¡Librame de este engorro!
----------------------------------	---------------------------

Observamos una intervención en el primer pareado de la estrofa 127: Rodari hace rimar *frittura* con *aria pura*; Manzano podría haber mantenido *fritura*, pero en español *aire* es masculino, por lo que la rima no es posible, de modo que traduce con *fritada* y modifica el segundo verso para establecer la rima a través del sustantivo *entrada*. En el segundo pareado, llega el perro Alidoro. En el texto italiano se hace referencia a la motivación por la que aparece: es atraído por la posibilidad de comerse las sobras de la cena. La rima se crea entre *ghiotto* (esp. *glotón*) y *cane poliziotto*, que resulta perfecto pues Alidoro es efectivamente un perro policía. Manzano se concentra, sin embargo, en el modo con el que Alidoro hace su entrada en la gruta: *embistiendo como un toro*, un símil utilizado frecuentemente en español derivado de la cultura de la tauromaquia, muy arraigada en España. En este caso, le permite la rima con *Alidoro*.

La estrofa 128 italiana presenta la rima del primer pareado entre *padella* (esp. *sartén*) y *quella*. La ilustración muestra la sartén, por lo que Manzano renuncia a la traducción de este elemento porque el lector la identifica a través del código visual; añade *rebozado*, pues en la escena anterior se ve un paquete de harina, y lo hace rimar con *socarrado*, que significa ‘tostado o quemado ligeramente’. El traductor podría haber utilizado *cocinado*, término más general y menos marcado, pero *socarrado* le permite hacer un guiño al plato considerado más típico de la gastronomía española, la *paella valenciana*: en valenciano, *socarrat* hace referencia a la capa de arroz tostado que se forma en la base de la paellera cuando se cocina este plato, y se considera la parte más sabrosa pues concentra el sabor y el aroma de los ingredientes. Por lo que se refiere al tercer verso, la traducción se ciñe al original: observamos *ayuda* y su sinónimo *socorro*, más frecuente en español para pedir ayuda junto con *auxilio*. Para conseguir la rima, Manzano sustituye el último verso con uno de su invención que se integra de manera correcta en la petición de ayuda de Pinocho: *¡Librame de este engorro!*

#### 4.9. ONOMATOPEYAS

Las onomatopeyas son otra de las características propias de los textos dedicados al público infantil y, con frecuencia, cambian de una lengua a otra. *La filastrocca di Pinocchio* presenta algunas, pero no todas se encuentran dentro del texto de las estrofas: dos de ellas están en las ilustraciones.

##### ESTROFAS 30 Y 32

En estas estrofas aparecen las onomatopeyas *etcí, etcí y etcí, etcìò*, respectivamente. Reproducen los suspiros de Comefuego, el dueño del teatro de marionetas, que se emociona ante la bondad de los títeres: tanto Arlequín como Pinocho se han ofrecido en sacrificio para salvarse la vida mutuamente.

<i>La filastrocca di Pinocchio</i> (2011: 21)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 9)
---	---

Arlecchin prega in ginocchio: - Per pietà, salvi Pinocchio! Mangiafuoco, lí per lí, si commuove: – Etcí etcí!	Arlequín ruega de rodillas: –¡Aleja de él las cerillas! Conmovidó, Comefuego, a Pinocho le da sosiego.
--	---

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 22)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 9)
Si commuove a tanto amore il gigante di buon cuore: – Vía, pazienza, etcí, etcìò, carne cruda mangerò.	Al barbudo aterrador le emociona tanto amor: –Buena paciencia tendré, y carne cruda comeré.

Manzano modifica los versos de los pareados para ceñirse a la historia y respetar la rima, por lo que elimina estas onomatopeyas al final de los versos.

#### ESTROFA 77

Estamos en el episodio en el que Pinocho se encuentra una serpiente enorme en mitad del camino. Como veíamos en la estrofa 76, el animal realiza un movimiento inesperado que hace caer a la marioneta de una manera tan cómica que provoca la risa de la serpiente: riéndose de una forma exagerada, se le rompe una vena, explota y muere. La onomatopeya es *BUM!*, que reproduce el sonido de la explosión de la serpiente, y aparece en la ilustración, no en el texto (p. 45). La traducción española presenta también *BUM!* (p. 15), pues la onomatopeya es la misma, pero no se ha añadido el signo de apertura de la exclamación.

#### ESTROFA 87

Nos encontramos en el episodio en el que Pinocho hace de perro guardián para el propietario de la viña donde ha robado unas uvas. Cuando a medianoche llegan los hurones para robar las gallinas, la marioneta se pone a ladrar: también aquí la onomatopeya aparece en la ilustración, no en el texto, y tanto la de Verdini (p. 27) como la de Silliani (p. 50) presentan *BU! BU! BU!*: en italiano, las onomatopeyas relativas al ladrido de un perro son *bau bau* o *bu bu*. El texto de Manzano propone la onomatopeya correspondiente en español: ¡*GUAU!* ¡*GUAU!* ¡*GUAU!* (p. 16). En este caso, se ha modificado la ilustración para traducir la onomatopeya.

#### ESTROFA 168

Pinocho y Lucíñolo, convertidos en burros, se comportan como tales: caminan a cuatro patas y rebuznan.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 90)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 26)
Singhiozzando ora i meschini mandan gemiti asinini:	¡Cuánta lagrimilla provoca tal pesadilla!

e ragliando a saziatà fanno in coro: – Ih, ah! ih, ah!	¡Y sueltan grandes rebuznos entre fuertes repeluznos!
---	--

Según el *Vocabulario Treccani*<sup>18</sup>, el rebuzno se reproduciría gráficamente como *ib ob, ib ob*. En este caso, Rodari ha preferido seguir la onomatopeya de Collodi, *Ibab, ibab, ibab* (2008: 249), separando las dos sílabas. El texto español, sin embargo, elimina la onomatopeya, que es sustituida por el sustantivo *rebuznos* en rima con *espeluznos*.

#### ESTROFA 187

Cuando Pinocho, convertido en burro, es lanzado al agua por el hombre que quería hacerse un tambor con su piel, aparece la onomatopeya de cuando alguien se está ahogando o traga un líquido.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 100)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 29)
Con un sasso attorno al collo l'asinello casca a mollo balbettando: – Glu, glu, glu, questa volta resto giú!	Atado a un pedrusco redondo el asno cae al fondo. –¡Ay, ay, qué miedo, esta vez aquí me quedo!

Como podemos observar, la onomatopeya *Glu, glu, glu* del texto italiano ha sido sustituida por la interjección *ay*, que en el contexto está relacionada con *qué miedo*: la onomatopeya española correspondiente es igual y creemos que se podría haber mantenido incluso acompañando a la expresión *qué miedo*.

#### ESTROFA 214

Pinocho ha encontrado a Gepeto en el estómago del tiburón y deciden escapar: después de sortear las dos filas de dientes del animal, el anciano se sube a hombros de la marioneta y se lanzan al agua.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 113)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 32)
Sulle spalle del figliolo sale alfine il legnaiolo ed un tuffo porta – oplà – l'uno e l'altro in libertà.	A hombros del muñeco se sube el anciano clueco y de un buen chapuzón se libran del tiburón.

Encontramos en esta estrofa la onomatopeya *oplà*: el *Vocabulario Treccani*<sup>19</sup> la recoge como *óp là* (variantes: *óppla, opplà, óppe là*; variante gráfica *hop là*) y la define como

<sup>18</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/raglio/>

<sup>19</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/op-la/>

el grito onomatopéyico con el que se estimula al caballo a saltar. Por extensión sirve para incitar a alguien a hacerlo, puede acompañar un salto que se hace o que se ve hacer, o incluso usarse cuando alguien se cae. En esta escena, acompaña el salto en el mar de Pinocho y Gepeto para escapar del tiburón y sirve para establecer la rima con *libertà*; Manzano modifica el segundo pareado para describir la escena y conseguir la rima: elimina la onomatopeya y la rima se crea entre *chapuzón* y *tiburón*.

#### 4.10. LAS ILUSTRACIONES Y LA TRADUCCIÓN

Si en cualquier obra dedicada al público infantil, las ilustraciones son fundamentales, en esta lo son especialmente ya que el origen de esta *filastrocca* está precisamente en el trabajo en equipo realizado por el escritor y el ilustrador: Verdini y Rodari trabajaron juntos desde el principio para acercar la historia de Pinocho a los jóvenes lectores del “Pioniere”.

Como hemos ido viendo en los ejemplos analizados hasta ahora, en algunas ocasiones, las ilustraciones han sido una ayuda para el traductor pues lo han liberado de traducir algún término que quizá no ayudaba a la rima o le han servido de apoyo para recrear algunos versos; en otras ocasiones, sin duda, han supuesto una restricción: la necesidad de atenerse a lo que se veía ha exigido afrontar un problema de traducción.

Presentamos ahora dos ejemplos donde hay pequeñas discordancias entre el texto original y las ilustraciones de Silliani, con el fin de observar el comportamiento del traductor.

##### ESTROFA 86

Nos encontramos en la escena en la que Pinocho hace de perro guardián para el dueño de la viña en la que había robado unas uvas. Cuando a medianoche llegan los hurones y ven a Pinocho, le prometen un capón para que no despierte al propietario.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 49)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 16)
– Son d'accordo, non abbaio, presto, entrate nel pollaio ... – dice astuto il burattino al quartetto malandrino.	Dice el títere pillín al terceto malandrín: –De acuerdo, no ladraré, y el pollo aceptaré.

En esta estrofa el traductor corrige la discordancia que se da entre las ilustraciones de Silliani y el texto de Rodari. Las ilustraciones de la primera edición realizadas por Verdini muestran cuatro ladrones (it. *faine*, esp. *hurón*) en todas las escenas, imágenes que coinciden con el texto de Rodari, que habla de un *quartetto malandrino*. Las ilustraciones de Silliani presentan solo tres ladrones, por lo que Manzano corrige en *terceto malandrín*. Observamos, además, una inversión de los pareados: el texto español comienza con los versos que contienen el verbo *dicendi* y la rima se establece con la

traducción de *astuto* con *pillín*. La rima del segundo pareado español se consigue utilizando los verbos en futuro simple.

ESTROFA 124

Esta estrofa describe al pescador verde que ha atrapado a Pinocho y quiere freírlo en la sartén.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 68)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 21)
Quindi appare un pescatore tutto verde di colore: verdi gli abiti, la faccia, i capelli e la barbaccia.	Aparece un pescador de un color verde encantador verde la barba, verdes los pelos, verdes tiene los veinte dedos.

Encontramos aquí otra discordancia. En la descripción del pescador hecha por Rodari son de color verde sus ropas, la cara, el pelo y la barba. Efectivamente, en las ilustraciones de Verdini, el pantalón del pescador tiene un color verde militar, la cara y el cuerpo son de un verde pálido y la barba y el pelo, de un verde más intenso. Sin embargo, las ilustraciones de Silliani presentan a un pescador con la cara, el cuerpo, el pelo y la barba verdes, pero los pantalones son de cuadros más bien de color azul. En este caso, el traductor ha eliminado la referencia a las ropas y ha sido más detallado en la descripción del cuerpo: *verdes tiene los veinte dedos*. No podemos establecer con seguridad si la motivación ha sido eliminar esta discordancia con el color del pantalón de la imagen, porque la intervención podría estar encaminada a conseguir la rima, pero una rima imperfecta –como la que se da entre *pelos* y *dedos*–, se podía crear también entre *cara* y *barba* con una traducción más sujeta al original.

4.11. UN CASO DE ERROR

Durante el análisis, hemos encontrado solo un caso de error de traducción: se halla en el episodio en el que Gepeto vende su chaqueta para comprarle a Pinocho la cartilla de la escuela.

ESTROFA 20

Gepeto ha cosido un traje de papel a Pinocho y le ha fabricado un sombrero con miga de pan: ahora está listo para ir a la escuela, pero le falta la cartilla y Gepeto vende su chaqueta para poder comprarla.

<i>La filastrocca de Pinocchio</i> (2011: 16)	<i>Las aventuras de Pinocho</i> (2020: 8)
---	---

<p>Per pagare l'abbicci la giacchetta, ahimè, sparí... Trema, ha freddo il legnaiolo, ma contento è il suo figliolo.</p>	<p>Para pagarle la ropa al sastre le da la chaqueta, ¡qué desastre! Tiembla de frío el carpintero, pero su hijo es feliz como un cordero.</p>
--	---

El traductor no parece recordar que Gepeto no compra el traje de Pinocho, sino que se lo cose él mismo, como ha indicado en la estrofa anterior: *Cose el viejo unas prendas lindas / y lustrosas como guindas*. Por lo tanto, *Para pagarle la ropa al sastre* es un claro error de comprensión del original, porque lo que paga Gepeto es la *cartilla* (*Per pagare l'abbicci*). Aunque el original de Collodi no especifica a quién vende Gepeto su chaqueta, la ilustración de Verdini muestra que quien tiene en sus manos la chaqueta de Gepeto es el dueño de una librería: se ve parte de un cartel con las letras *CART*, que indicarían *cartoleria* (esp. *papelaría*, *librería*). La ilustración de Silliani, sin embargo, no ha podido ayudar al traductor, pues muestra un establecimiento y al dueño en la puerta, sin ningún tipo de cartel o detalle que lo identifique; la única pista podría ser que Pinocho tiene ya en la mano la cartilla. Centrándonos ahora en los dos últimos versos, observamos que se ciñen más al original y terminan con la secuencia *feliz como un cordero*, que alarga el verso hasta las 11 sílabas. Puede justificarse esta decisión porque, a veces, se usa la expresión *tranquilo y feliz como un cordero*, referida sobre todo a un bebé que está dormido. En este caso, *cordero* permite la rima con *carpintero*, elemento al que Manzano no ha querido renunciar.

## 5. CONCLUSIONES

Mata y Morillas (1997: 620) concluían su estudio sosteniendo que, al afrontar la traducción de cancioncillas infantiles italianas, el traductor se ve en la necesidad de dar prioridad al plano formal en detrimento del plano semántico, ya que la musicalidad vehiculada por el ritmo y la rima presenta una carga semántica mayor que la del contenido. Como hemos indicado en § 3, si esto es cierto para numerosas composiciones, no lo es de igual modo para nuestra *filastrocca*, pues esta nos narra la historia completa del famosísimo Pinocho y su contenido ha de ser respetado tanto como la forma.

En este caso, compartimos las palabras de Nasi (2016: 131), que nos recuerda que la traducción es un arte serio y complejo, a veces exasperante, pues el traductor ha de identificar cada uno de los “hilos” que componen el “texto/tejido” original sin perder de vista el todo; se trata de una labor creativa, pero en el respeto de la obra original:

Una buona traduzione dovrebbe cercare di intrecciare i nuovi fili cercando di ricreare il più possibile quell'organica compattezza, solidità e interdipendenza fra i diversi livelli, semantico, ritmico, prosodico, fonetico che caratterizza le opere letterarie. Lo si fa non costringendo il testo di partenza, ma interagendo con esso e, con una attenta e non pregiudicata capacità di ascolto, rispettandolo [...] (Nasi, 2012: 43-44).

Para respetar la forma y el contenido del original, Manzano ha intervenido en el texto a través de una serie de técnicas de traducción y diferentes modificaciones que han supuesto, en muchos casos, un proceso de recreación de la obra de Rodari.

La primera intervención aportada por el traductor y que se extiende por todo el texto es la decisión de dar prioridad a la rima frente a la medida del verso: seguir el octosílabo habría limitado considerablemente el paso de una lengua otra, por lo que Manzano ha optado por respetar la rima perfecta en versos que, con frecuencia, superan las ocho sílabas. Llegado a este punto, se trataba de “tejer los hilos” de la mejor manera posible: encontrar un equilibrio coherente entre la rima, el registro lingüístico, la caracterización de los personajes, el desarrollo de la acción y las ilustraciones.

Hemos identificado el uso de algunas técnicas de traducción, como la trasposición (estrofas 13, 94, 120, 162, etc.), la generalización (estrofas 17, 38, 50, 62, 63, 66, 128, 167, etc.), la particularización (estrofas 50, 67, 82, 94, etc.), la amplificación (estrofas 17, 38, 65, 66, 82, 94, 128, 136, 162, 175, etc.), la elisión (estrofas 17, 30, 32, 65, 66, 82, 124, 125, 161, 162, 164, 168, 214, etc.) y la modulación (estrofas 38 y 42).

Han sido significativos aquellos casos en los que se ha suprimido el pareado correspondiente a las fórmulas de apertura de los episodios y ha sido sustituido con dos versos creados por el traductor, que generalmente han servido para contextualizar la escena o aportar algún detalle: en la estrofa 17, describen a Pinocho con los pies quemados; en la 41, presentan a la marioneta que decide saltar del árbol en llamas; en la 65, aclaran en cierto modo el original, especificando que Pinocho duerme en el bosque al pie de un árbol, como se ve en las ilustraciones; en la 137, hacen referencia a su mal comportamiento, y en la 161, indican que ha dormido tranquilo antes de despertarse con dos grandes orejas de burro.

Hemos descrito también una serie de modificaciones que comportaban cambios contundentes en el paso de una lengua a otra: en algunos casos, afectaban a la sintaxis (estrofas 7, 14, 54, 56, 66, 162, 164, etc.), en otros al léxico (estrofas 7, 67, 188, 194, etc.) y en varias ocasiones daban lugar a procesos de recreación del original: observamos recreaciones evidentes del texto, por ejemplo, en la estrofa 56, cuando a Pinocho le crece por primera vez la nariz; en la 82, donde la muerte del perro del propietario de la viña por escarlatina se sustituye con la picadura de una araña; en la 120, cuando el perro Alidoro no ladra a Pinocho, o en la 164, cuando Luciñolo y Pinocho justifican por qué llevan un gorrito que les tapa las orejas.

Hemos registrado varios ejemplos donde se utiliza un lenguaje perteneciente a un registro más coloquial que el utilizado por Rodari, generalmente estándar (estrofas 17, 38, 54, 76, 80, 91, 94, 161, etc.), así como el uso de léxico y expresiones pertenecientes al léxico infantil, que en Rodari aparecen en forma de sufijación (estrofas 7, 14, 41, 54, 136, 137, 175, 192, 194, etc.). Las onomatopeyas han sido traducidas cuando aparecían en las ilustraciones (estrofas 77 y 82); en un único caso, se ha sustituido con una de significado diferente pero que se integraba en la escena (estrofa 187); el resto han sido eliminadas (estrofas 30, 32, 168 y 214).

En este proceso de recreación, Manzano ha querido dejar una huella española en su texto, de modo que encontramos también algunas referencias a elementos de la cultura española (estrofas 125, 127 y 128).

Por lo que se refiere a las ilustraciones, no hemos encontrado ningún caso en el que el texto español presentara una discordancia: en algunos casos, Manzano se ha ayudado de ellas y, cuando han sido una constricción, ha resuelto de forma correcta el paso a la lengua de llegada. Es más, cuando había una discordancia entre el texto original –que nació con las ilustraciones de Verdini– y las imágenes de Silliani (estrofas 86 y 124), las ha corregido o evitado. Solo en un caso, las ilustraciones no han ayudado a Manzano: se trata de la estrofa 20, cuando el traductor afirma que Gepeto vende su chaqueta para pagar al sastre.

Podemos afirmar que Manzano nos presenta un texto sin errores ni discordancias, donde respeta la rima y, por tanto, la musicalidad de la *filastrocca*, la expresividad de los personajes, el hilo conductor de la historia y el código visivo representado por las ilustraciones. Para ello, ha sido necesario no solo recurrir a algunas de las técnicas de traducción más utilizadas, sino también afrontar de forma creativa algunos pasajes que, de otro modo, no habrían aportado al texto español la vivacidad y la gracia propias del original.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: *Vocabolario Treccani*, Treccani.it – Vocabolario Treccani on line, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, <https://www.treccani.it/vocabolario/>
- ALVSTAD, Cecilia (2010): “Children’s literature and translation”, en Yves Gambier; Luc Van Doorslaer (eds): *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 22-27.
- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2014): “Modismos, refranes y culturemas en las primeras traducciones españolas de *Le avventure di Pinocchio*”, *Orillas Rivista d’Ispanistica*, 3, pp. 1-36.
- BAZZOCCHI, Gloria (2023): “La traduzione della poesia per bambini”, in *TRAlinea Special Issue: Tradurre per l’infanzia e l’adolescenza*, 25, pp. 1-10.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2017): *Manual de literatura infantil y juvenil. Guía libertaria de lecturas para niños*, Madrid: Síntesis.
- DURANTI, Agnese (2012): “La traduzione della letteratura per l’infanzia dallo spagnolo in italiano: analisi di corpora comparabili”, en Alessandro Cassol; Augusto Guarino; Giovanna Mapelli; Francisco Matte Bon; Pietro Taravacci (eds.):

- Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione, Atti del XXIV Congresso AISPI (Padova, 23-26 maggio 2007)*, Roma: AISPI Edizioni, pp. 323-333.
- ECO, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani.
- GARCÍA DE TORO, Cristina (2014): “Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica”, *Trans. Revista de traductología*, 18, pp. 123-137.
- GARZANTI (2002): *Dizionario italiano*, Milano: Garzanti Editore.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- KLINGBERG, Göte (1986): *Children's Fiction in the Hand of the Translators*, Malmö: Liber/Gleerup.
- LATHEY, Gillian (2009): “Children’s Literature”, en Mona Baker; Gabriela Saldanha (eds): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, pp. 31-34.
- MAMBRINI, Simona (2012): “La nonna di Rodari: mutazioni francesi”, en Franco Nasi; Angela Albanese (eds.): *I dilemmi del traduttore di nonsense, Il lettore di provincia*, Ravenna: Longo Angelo Editore, pp. 19-30.
- MATA PASTOR, Carmen María; MORILLAS, Esther (1997): “La rima en la traducción de poesía infantil. Las *filastrocche* italianas”, en Rafael Martín-Gaitero; Miguel Ángel Vega (eds.): *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción: actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid/Editorial Complutense, pp. 615-620.
- MOLINA, Lucía; HURTADO ALBIR, Amparo (2002): “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”, *Meta*, 47(4), 498–512.
- MOLINER, María (1998): *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 2 vols.
- NASI, Franco (2012): “Traduzioni estreme e sci fuori pista: intorno a una filastrocca di Rodari”, en Franco Nasi; Angela Albanese (eds.): *I dilemmi del traduttore di nonsense, Il lettore di provincia*, Ravenna: Longo Angelo Editore, pp. 33-47.
- NASI, Franco (2016): “Vincoli, svincoli e inversioni di marcia: sulla traduzione di poesie per l’infanzia”, en Simone Celani; Francesco Fava; Marco Ramazzotti (eds.): *Il segno tradotto. Idee, immagini, parole in transito, Testo a fronte*, Milano: IULM, pp. 119-134.
- NICEWICZ-STASZOWSKA, Ewa (2017): “Tradurre poesia per bambini. Osservazioni sull’edizione polacca delle filastrocche di Gianni Rodari”, *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXIV, 4, pp. 456-466.
- NORD, Christiane (1991): “Scopos, loyalty and translational conventions”, *Target*, 3(1), pp. 91-109.
- OITTINEN, Riita (2000): *Translating for Children*, New York: Garland.
- O’SULLIVAN, Emer (2000): *Kinderliterarische Komparatistik*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- O’SULLIVAN, Emer (2013): “Children’s Literature and translation studies”, en Carmen Millán; Francesca Bartrina (eds.): *The Routledge Handbook of Translation Studies*, London/New York: Routledge, pp. 451-463.

- PEDERZOLI, Roberta (2012): *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- PUURTINEN, Tiina (2006): "Translating children's literature: theoretical approaches and empirical studies", en Gillian Lathey (ed.): *The Translation of Children's Literature: a Reader (Topics in Translation 31)*, Clevedon: Multilingual Matters, pp. 56–66.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., versión 23.7 en línea, <https://dle.rae.es>
- RODARI, Gianni (1960): *Filastrocche in cielo e in terra*, disegni di Bruno Munari, Torino: Einaudi.
- RODARI, Gianni (1964): *Il libro degli errori*, disegni di Bruno Munari, Torino: Einaudi.
- RODARI, Gianni (1973): *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino: Einaudi.
- RODARI, Gianni (1976): "Pinocchio nella letteratura per l'infanzia", en *Studi collodiani. Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 Ottobre 1974*, Pistoia: Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, pp. 37-57.
- RODARI, Gianni (1978): "I bambini e la poesia", en Giovanni Pirodda (ed.): *L'insegnamento della letteratura. Scrittori di didattica per la scuola di oggi*, Torino: Paravia, pp. 70-91.
- RODARI, Gianni (2009): *La filastrocca di Pinocchio*, illustrazioni di Febe Silliani, Trieste: Edizioni EL (Emme Edizioni).
- RODARI, Gianni (2011): *La filastrocca di Pinocchio*, illustrazioni di Febe Silliani, Trieste: Edizioni EL (Einaudi Ragazzi).
- RODARI, Gianni (2020): *Las aventuras de Pinocho*, ilustraciones de Febe Silliani, traducción de Manuel Manzano, Barcelona: Ediciones Obelisco.
- RODARI, Gianni; VERDINI, Raul (1974): *La filastrocca di Pinocchio*, Roma: Editori Riuniti.
- ROGHI, Vanessa (2021): "Tutto il mondo in filastrocca. Appunti e note di ricerca su Gianni Rodari", en Benedetta Aldinucci; Vanessa Roghi (eds.): *La felice impresa. Letture e commenti delle opere di Gianni Rodari*, Torino: Loescher Editore, pp. 11-26.
- SHAVIT, Zohar (1986): *Poetics of Children's Literature*, Athens/London: The University of Georgia Press.