

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: Cartel «Jo també vaig a Rialles i tu?», por gentileza del [MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques](#)

Jo també vaig a Rialles i tu?

Pilarín Bayés

s.a.

Cartel-póster, 46 x 33 cm.

Moviment Rialles con el apoyo de Caixa de Barcelona y Òmnium Cultural de Terrasa

Pilarín Bayés nace en Vic en 1941. Estudia en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y allí la descubre la pedagoga Marta Mata, que la introduce en el mundo profesional. En 1964 publica su primer cuento para niños, en la Editorial Galera, *El meu pardal* y comienza a colaborar con la revista *Cavall Fort*.

Pilarín Bayés ha publicado más de 765 libros, algunos traducidos a ocho idiomas. Ha colaborado en innumerables publicaciones, exposiciones de obras originales, y sus dibujos se han aplicado a todo tipo de soportes y formas.

En 1991 la *Generalitat de Catalunya* le dio la Cruz de Sant Jordi, y en abril de 2011, Vic le concedió la Medalla de Oro de la ciudad.

Información extraída de la página oficial de la autora: <http://pilarin.cat/>

El Moviment Rialles nace en 1972 en la delegación Òmnium Cultural de Terrassa (Barcelona) y rápidamente se extiende por toda Cataluña. Su objetivo es ofrecer periódicamente espectáculos en catalán para los más jóvenes, que les permitan sintonizar con la cultura catalana y universal.

On cover: Poster «Jo també vaig a Rialles i tu?», by courtesy of [MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques](#)

Jo també vaig a Rialles i tu?

Pilarín Bayés

s.a.

Poster, 46 x 33 cm.

Moviment Rialles with the support of Caixa de Barcelona and Òmnium Cultural de Terrassa

Pilarín Bayés was born in Vic in 1941. She studies in Fine Arts University of Barcelona and she is discovered by the pedagogue Marta Mata, who introduces her in professional world. In 1964 she publishes her first tale, in Galera publisher, *El meu pardal* (My sparrow), and starts to collaborate with the magazine *Cavall Fort*.

Pilarín Bayés has published more than 765 books, some of them traduced in eight languages. She collaborates in several publications, exhibitions of original works, and her drawings was applied to different supports and forms.

In 1991 the *Generalitat de Catalunya* brings her the Cruz of Sant Jordi, and in April 2011, Vic awards her the gold medal of the city.

Information extracted to the official author website <http://pilarin.cat/>

The **Moviment Rialles** was born in 1972 in the delegation of the Òmnium Cultural de Terrassa and extended itself rapidly all around Catalonia. Its objective is offer periodically shows in Catalan to young people, which allow them to be in tune with Catalan and universal culture.

En couverture: Poster «Jo també vaig a Rialles i tu?», avec la permission de [MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques](#)

Jo també vaig a Rialles i tu?

Pilarín Bayés

s.a.

Affiche-poster, 46 x 33 cm.

Moviment Rialles avec le support de Caixa de Barcelona et Òmnium Cultural de Terrassa

Pilarín Bayés naît à Vic en 1941. Elle étudie à la Faculté des Beaux-Arts de Barcelone où elle est découverte par la pédagogue Marta Mata, qui l'introduit dans le monde professionnel. En 1964 elle publie son premier conte pour enfants, aux Éditions Galera, *El meu pardal* (Mon moineau), et commence à collaborer avec la revue *Cavall Fort*.

Pilarín Bayés a publié plus de 765 livres, certains desquels ont été traduits à huit langues. Elle a collaboré dans de nombreuses publications, expositions d'oeuvres originales, et ses dessins ont été appliqué à tout type de supports et formes.

En 1991 la *Generalitat de Catalunya* lui donna la Cruz de Sant Jordi, et en avril 2011, Vic lui décerna la Médaille d'Or de la ville.

Information extraite de la page officielle de l'auteur <http://pilarin.cat/>

Le **Moviment Rialles** naît en 1972 dans la délégation Òmnium Cultural de Terrassa et s'étend rapidement dans toute la Catalogne. Son objectif est d'offrir périodiquement des spectacles en catalan pour les plus petits, qui leur permettent de syntoniser avec la culture catalane et universelle.

5
TEATRO INFANTIL Y JUVENIL
CHILDREN'S AND TEEN'S THEATRE
THÉÂTRE POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE

EVA LARA ALBEROLA «El personaje de la bruja en el teatro infantil»	6-25
LUIS AHUMADA ZUAZA «Carmen Conde en la historia del teatro infantil español» (Semblanza biográfica)	26-61
EURIELL GOBBÉ-MÉVELLEC « Luis Matilla et le “teatro de animación” : une alternative à l’image hypermedia depuis la scène ? »	62-84
BERTA MUÑOZ CÁLIZ «El teatro para niños y jóvenes de Jesús Campo»	85-113
ESTHER FERNÁNDEZ « <i>La dama boba</i> y las versiones de los clásicos para el público infantil en la escena actual»	114-132
RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/ CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»	
« <i>Hamlet y el actor. En busca del personaje</i> (2011) de Denis Rafter» CLARA ESCODA	134-141
« <i>Laura Dolfi, Luis de Góngora. Cómo escribir teatro</i> » MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO	142-147
«Obras galardonadas en el V Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil y Juvenil: <i>La verdad de los sueños;</i> <i>El gato Rufino; Crecer</i> » ISABEL MORENO CARO	148-154
« <i>El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario de Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías</i> » LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN	155-162

«José Romera Castillo, <i>Teatro español entre dos siglos a examen</i> » LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN	163-165
«Piezas bibliográficas del mes: “ <i>Poema de la única poetisa americana, musa dezima soror Juana Inés de la Cruz</i> ”	166-171
“ <i>Libro de música de la Cofradía de la Novena</i> ”» MUSEO NACIONAL DEL TEATRO	172-176
«Congreso Internacional ARTELOPE, 2012, <i>Lope de Vega y el teatro clásico español. Nuevas Estrategias de conocimiento en humanidades</i> » PURIFICACIÓ MASCARELL JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO ISABEL HERNANDO MORATA DAVID GUINART PALOMARES ROSA DURÁ	177-195
ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/ ENTRETIEN: «DANS LES COULISSES»	
«Entrevista a José María Rodríguez Méndez»	197-202

El personaje de la bruja en el teatro infantil

Eva Lara Alberola
Universidad Católica de Valencia
eva.lara@ucv.es

Palabras clave:

Teatro clásico, bruja, teatro infantil, compañías

Key Words:

Classical drama, witch, children's drama, companies

Resumen:

El tema central de este trabajo es el personaje de la bruja, que se puede rastrear desde hace siglos y que arriba a la escena infantil como confluencia de del relato popular y el teatro de magia. Benavente será el primer autor clave al que nos referiremos y, del mismo modo, recalaremos en Bartolozzi o Fortún. Una vez estudiadas las primeras manifestaciones de la bruja en el teatro infantil, analizaremos alguna muestra contemporánea y presentaremos los resultados de una encuesta respondida por varias compañías de teatro, las cuales han contribuido a cerrar ciertas cuestiones que el mero trabajo con el texto impreso dejaba todavía abiertas.

Abstract:

This paper is focused on the witch as a character which has existed for centuries and that arrived to theatre plays for children from folklore tales and theatre devoted to magic. Benavente will be the first important author we will refer to, and the we will deal with Bartolozzi or Fortún. After the study of the first appearances of the witch in plays for children, some modern examples will be analysed, and the results of a survey developed among several theatre companies will also be given here, as they have helped to conclude several questions that the research on written texts could not answer.

Introducción

El presente trabajo es el resultado de una investigación que vino motivada por mi participación en un congreso titulado *Teatro y educación. La vigencia de los clásicos: Lope de Vega y su «Arte nuevo de hacer comedias» (1609) cuatro siglos después*, celebrado en diciembre de 2009 en la Universidad Católica de Valencia.

Nuestra línea de indagación es, desde hace ya varios años, la magia en la literatura en general y los personajes de la hechicera y la bruja en particular. Nuestra primera incursión en el tema, que condujo a la redacción y presentación de nuestra tesis doctoral, y después a la publicación de una monografía sobre el tema,¹ se centró en el estudio de estas figuras en la literatura española de los Siglos de Oro y tuvimos la ocasión de conocer el interés que los más insignes autores del Renacimiento y el Barroco profesaban hacia lo sobrenatural, encarnado concretamente en la feminidad peligrosa. Uno de los dramaturgos que más se inclinó hacia las mágicas artes femeniles fue, sin duda, Lope de Vega.

Sin embargo, no nos sumergiremos, en esta ocasión, en las letras áureas de un modo extenso y pormenorizado, pues trazar un panorama sobre la mujer mágica en los siglos XVI y XVII daría lugar a un trabajo en sí mismo, y no pretendemos extendernos en este sentido. Eso sí, ofreceremos un brevísimo repaso de los antecedentes dramáticos de carácter hechiceril, pues solo así se puede esbozar una línea de continuidad que se prolonga a lo largo de diversas centurias y que desemboca en los principales autores en que nos detendremos en el presente artículo, los cuales dan cuerpo al denominado teatro infantil; el primero de ellos será, sin duda, Jacinto Benavente.

¹ Lara Alberola, 2010.



Antecedentes

Lope de Vega supuso una revolución sobre las tablas y él, precisamente él, como ya hemos adelantado, no descuidó a la hechicera en sus textos, pues los tiñó de misterio y dejó que la dimensión oculta penetrara en sus argumentos, de tal modo que hay piezas que no son concebibles sin las oscuras fuerzas que se deslizan en sus entresijos: *El caballero de Olmedo* es uno de esos textos,² al igual que *La Dorotea*. Fabia y Gerarda, las alcahuetas-hechiceras que saca Lope a escena en estas obras, son dignas herederas de Celestina. También se ha atribuido a Lope un entremés titulado *Entremés de la hechicera*, en el que se presenta a una mágica de corte celestinesco que no acierta con sus hechizos. Del mismo modo, este dramaturgo aprovechó las posibilidades de las poderosísimas hechiceras clásicas, como Circe y Medea. A Medea la hallamos en *El vellocino de oro* y a Circe en *La Circe*. Esta última, sin embargo, no es una pieza teatral, sino un extenso poema que pone a disposición del lector toda clase de detalles acerca de la vida y obras de esta sin par maga.

Tanto influyó Lope en el teatro de la época que sus discípulos no solo siguieron sus convenciones escénicas, sino que se plegaron también a su asunción de temas y la magia fue un eje destacado en los textos dramáticos del Barroco. Calderón de la Barca posee, por ejemplo, obras tituladas: *El mayor encanto amor*, cuya protagonista es Circe; *El jardín de Falerina*, donde vemos a la hija del mismísimo Merlín, que habita en un jardín encantado; y *Los tres mayores prodigios*, que, en su primera jornada, se centra en la historia de Medea y Jasón. Igualmente, podemos destacar *Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina; *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla; o *El conde Partinuplés*, de Ana Caro.

² Resulta interesante puntualizar que existe una edición de esta pieza lopesca para un público juvenil, por parte de Espasa Calpe. De este modo, un texto concebido inicialmente para adultos, en su lectura y en su visionado como espectador, se pone al alcance del adolescente, que podrá disfrutarlo bien adentrándose en sus páginas, bien presenciándolo sobre las tablas [véase Muñoz, 2006: 171].



Las mujeres mágicas (también los hombres, claro está, pero en esta contribución nos centramos en el arquetipo femenino) copan los escenarios del Barroco, más que las páginas de las novelas, ¿por qué? Porque son el perfecto reclamo para el público, por las posibilidades escenográficas que ofrecen: vuelos, transformaciones, invocaciones... Este éxito precede a la eclosión de la comedia de magia, que tendrá lugar en el siglo XVIII.

Marta la Romarantina y *Juana la Rabicortota*, de José de Cañizares, serán las dos piezas con protagonista femenina que más aplausos arrancarán durante el Neoclasicismo. La magia abandona la realidad que todavía ocupaba en el XVII para refugiarse en el texto dramático y, sobre todo, sobre las tablas.

El XIX no supondrá el fin de esta trayectoria, sino todo lo contrario, de manera que el Romanticismo dio a luz numerosas obras que debemos al menos mencionar: *Los polvos de la madre Celestina* y *La redoma encantada*, de Hartzenbusch, y *La bruja de Lanjarón o una boda en el infierno*, de Tomás Rodríguez Rubí están entre ellas. Aquí es importante hacer un inciso para apuntar lo que Julio Caro Baroja argumenta en su *Teatro popular y magia*:³ el género de la comedia de magia sufre un proceso de infantilización. De hecho, este tipo de teatro terminó siendo para niños en el siglo XIX y primeras décadas del XX.⁴

Del mismo modo, el Modernismo no olvida dejarnos una muestra digna de mención, pues el mismísimo Valle Inclán alude a una de estas mujeres en su *Esperpento de las galas del difunto*. Se trata de la Bruja (de los mandados de la Casa Llana), una combinación de hechicera, al estilo de Celestina, y bruja que se transforma en lechuza.

³ Leandro Fernández de Moratín decía que la comedia de magia al estilo de Salvo y Vela era teatro para beatos, mujeres y niños [Caro Baroja, 1974: 245-246].

⁴ De hecho, la aludida pieza, *Los polvos de la madre Celestina*, se representaba en galas infantiles hacia 1922 y lo mismo sucedió con *La pata de cabra*. Para Caro Baroja, el hecho de que la comedia de magia termine siendo escenificada ante niños es muy significativo, pues una de las claves del pensamiento mágico se encuentra en la psicología infantil [Caro Baroja, 1974: 246-247].



Sin embargo, la bruja hallará realmente un espacio en el que refugiarse, crecer y reproducirse en la literatura infantil más que en las letras para adultos. La explicación a esta afirmación es relativamente sencilla: la bruja había nacido en la tradición oral, a partir de mitos y leyendas; de ahí saltó a finales de la Edad Media y durante los Siglos de Oro a las páginas de los tratados y manuales de inquisidores, que terminaron de darle forma y le otorgaron una dimensión real, histórica, que se materializaría en los procesos por brujería, fruto de la caza que se extendió por más de dos siglos. Paralelamente, en las obras de ficción apenas encontró un hueco. Hallamos alguna referencia aislada, pero poco más. Sí topamos con multitud de relatos que las tiene como protagonistas en los mencionados tratados, de carácter teórico; pues en ellos se intenta exponer y dar veracidad a una serie de tesis que necesitan de unos testimonios que las avalen y ahí entra en juego el cuento, procedente en gran parte de la oralidad.

Si tenemos, además, en cuenta que, a finales del siglo XVII, Basile y Perrault sacan a la luz sus recopilaciones y los hermanos Grimm, en el XIX, harán lo mismo, sus relatos serán conocidos en todos los rincones de Europa; y, claro está, la bruja es uno de los figuras clave en esos cuentos, podemos concluir que la vía de entrada del arquetipo que nos ocupa en la LIJ está precisamente ahí. La literatura hispánica clásica tendrá su importancia, cómo no, pero se ha de prestar más atención al folklore, aunque no podemos descuidar el teatro de magia que prolifera sobre todo en el siglo XVIII y funciona perfectamente hasta el XX y que, como hemos adelantado, tiene un público infantil.⁵

⁵ Si en el caso de la narrativa se ha de atender principalmente al cuento, sobre todo popular, como vía de entrada de la bruja; en el caso del teatro se ha de hablar de una fusión del relato tradicional con el teatro de magia. Al menos a principios del siglo XX.



La bruja en el teatro infantil: primeras manifestaciones

Para la consolidación del teatro infantil, 1909 es un año crucial, ya que Jacinto Benavente inicia su propuesta de «Teatro de los niños». En 1910 se estrenarán *La muñeca irrompible*, de Eduardo Marquina; *La cabeza del dragón*, de Valle Inclán; y *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Benavente. En 1919 se podrá acudir a la representación de *La Cenicienta y Va de cuento*, del mismo autor. Pero hasta 1934 no se estrena su pieza *La novia de nieve*, que es la que nos interesa con relación con el personaje que nos ocupa.

Todos los mencionados textos dramáticos cuenta con una inestimable fuente: el relato de tradición oral. De ahí toman muchos de sus motivos, argumentos o personajes, aunque su deuda con el teatro de magia es igualmente inestimable. En *La novia de nieve* en concreto, la bruja no se inspira en la de los cuentos populares, sino más bien en la de la comedia de magia. En realidad, no vemos en ningún momento a una auténtica bruja sobre las tablas, pero sí se hace referencia a ella, básicamente a través de unos de sus símbolos más representativos: la escoba. Por otra parte, un bufón del rey se disfraza de la bruja Cascarrabias en un momento dado y queda patente que esta mujer acudía habitualmente a los aquelarres y mantenía una estrecha relación con el diablo. Como es evidente, no se despoja a esta figura de sus características habituales, de su esencia.⁶ Existen numerosos guiños y elementos de la trama que un niño no podría captar, como el hecho de que las mujeres de la aldea que visita Fogarata, el bufón, sean las que poseen el dominio y el poder sobre los hombres, todo por las escobas mágicas que les regaló la bruja Cascarrabias antes de desaparecer definitivamente.⁷

⁶ Dice Fogarata en verso: «[...] Sobre la escoba a caballo / si el diablo os dice arre, / volaréis a su aquelarre, / en menos que canta un gallo. / Ved que en lugar de amazonas / en temible regimiento / con ese ruin armamento / más parecéis destrozonas. / Con que, así, tened cuidado, / que la escoba siempre ha sido / muy buena para un barrido, / pero no para un fregado» [Benavente, ed. 1963: 135].

⁷ Benavente, ed. 1963: 133-136 y 174-179.



A pesar del esfuerzo de Benavente y otros escritores por potenciar definitivamente un teatro para niños que se alejara del paternalismo y el didactismo imperante en dicho género, su iniciativa fracasó y al igual ocurrió con el «Teatro de los niños» de Martínez Sierra, que prolongó su actividad sobre todo entre 1921 y 1924. No descuidaron tampoco el drama infantil ciertos autores de la Generación del 27, como García Lorca. Sin embargo, el hito verdaderamente significativo no se dio hasta que Salvador Bartolozzi fundó el «Teatro de Pinocho».⁸ Del mismo modo, una figura digna de mención es Elena Fortún, que colaboró en la mencionada propuesta de Bartolozzi y, en 1936, editó su *Teatro para niños*.

Todas estas iniciativas, más o menos afortunadas, permiten corroborar que el relato popular ha sido el género que más ha influido en el teatro infantil, en relación a los argumentos, motivos y personajes.⁹ De hecho, la adaptación de cuentos tradicionales será uno de los métodos más socorridos de los dramaturgos. Lo hicieron Benavente, García Lorca y, desde luego, Bartolozzi:

El ejemplo de García Lorca en su aproximación al teatro para niños será provechoso para el teatro de Bartolozzi. El dibujante no se apartó de lo que Mario Hernández denomina muy gráficamente ‘opción Perrault’ que, esencialmente, es la seguida por Benavente; sin embargo, como se ha de ver en detalle, supo enriquecer su espectáculo con algunos elementos que provenían del interés de García Lorca y otros artistas en recuperar para el teatro las tradiciones populares españolas y singularmente la literatura oral infantil.¹⁰

⁸ Según expone David Vela, a lo largo de los años 20 existía una clara conciencia de la necesidad de crear un espectáculo estable para la infancia. Díaz-Canedo, en un artículo del *Semanario España*, propugnaba la recuperación del teatro de títeres. En Madrid esa recuperación fue resultado de la repercusión que conoció el teatro de muñecos italianos de Podrecca. Dicha iniciativa facilitaría, años más tarde, a Bartolozzi la posibilidad de instalar su «Teatro de Pinocho» en los escenarios comerciales de Madrid [Vela, 1996: 107].

⁹ «Una estrategia común a los autores de textos teatrales para niños es que suelen partir de referentes ficcionales que el niño ya conoce con anterioridad: cuentos maravillosos, películas y novelas de aventuras que responden a moldes genéricos comunes, son los modelos más recurrentes» (Muñoz, 2006, p. 53).

¹⁰ Vela, 1996: 108.



Cuando en 1929 Bartolozzi funda el teatro Pinocho, espectáculo de guiñol, la primera obra que se representa es *Rataplán-rataplán o una hazaña de Pinocho*, adaptación a la escena de dos entregas de uno de los cuentos de la colección calleja: *Chapete en guerra con el país de la fantasía* y *Pinocho se transforma en bruja*. Y en esta pieza, precisamente, comparece la bruja como un personaje tomado directamente de los cuentos tradicionales. Pinocho, para vencer a los antagonistas extraídos del relato popular, como el ogro, Barbazul, el lobo e incluso al mismo Chapete, se disfraza de la bruja Kotorrolovitz para liberar a sus amigos y evitar que el mal triunfe. Finalmente, se explica que todos estos granujillas de cuento se convirtieron a la bondad, incluso la propia bruja.¹¹

En el periódico *El Liberal*, Pérez Herrero hacía una crítica a esta obra y comentaba, entre otras cosas: «El cuento se ha desarrollado con intervenciones de la sala. Admirativas. Reconocedoras (!Esa es la bruja!). Interrogantes...».¹² Esto indica que la bruja era un personaje bien conocido por el público infantil, a partir de los relatos populares y, cómo no, de las aventuras que Bartolozzi ya había publicado años antes con Pinocho como protagonista.

Por otra parte, el 19 de enero de 1930 se estrena *Pipo, Pipa y el dragón*, que también es una adaptación de una historieta a la escena e incluye motivos de distintas aventuras. Estos héroes han de pasar mil peripecias para desencantar a la duquesita Clarilinda, convertida en dragón por la maléfica bruja Pirulí,¹³ por la que son apresados y a la que consiguen

¹¹ Llama poderosamente la atención el hecho de que se recurra al disfraz como uno de los modos en que la bruja participa en las piezas teatrales. En el caso de esta obra, la bruja real que actúa junto al ogro, Barbazul, el lobo..., apenas se menciona, pero no participa del diálogo. Su protagonismo real viene de mano de Pinocho cuando este la suplanta. Conocemos sus características gracias al comportamiento de la falsa Kotorrolovitz y a los cuentos populares. Esta costumbre de que la bruja funcione como mero disfraz no es nueva en absoluto. Recordemos *La novia de nieve* de Benavente y, cómo no, *La redoma encantada* de Hartzenbusch. Este hábito apunta incluso más allá, ya que en el siglo XVII hallamos entremeses que van en esa misma línea, como el *Entremés famoso de las brujas* de Agustín Moreto.

¹² Vela, 1996: 119.

¹³ Vela, 1996: 121.



burlar gracias a Pipa. Así la pequeña Clarilinda puede regresar junto a sus padres.

En 1930 Elena Fortún estrena *Luna lunera*, en la que utiliza también diversos motivos procedentes del cuento tradicional. Aparece la Bruja Marimandona,¹⁴ que está prisionera en un palacio, esperando su ejecución en el patíbulo, pero urde un embuste para salvar su vida y se intercambia con la reina, aunque esta última es salvada de la muerte por la luna. Queda la bruja en el lugar de la reina atormentando al rey, y pide además a su búho Ataulfo y a unos ladrones que busquen al príncipe para comerse su corazón con tomate. Mientras tanto, sus hijos, Cascarrabias, Chiriritas y Curcusí, suben al nido de unos cigüeñitos, donde se hallaban tres objetos que habían desaparecido de palacio: las gafas del rey Tiburcio, la peluca de la Dama Juana y la trompetilla del Preceptor Sordo; maltratan a las tiernas aves y son castigados por la madre, que los echa de la torre. Cuando se restituye el orden en el reino, gracias a la luna, el rey Tiburcio premia a todos los que sufrieron las travesuras de la bruja, y esta queda en poder del astro nocturno, que se la lleva para castigarla.¹⁵

No es esta la única incursión de Elena Fortún en lo brujeril. En su *Teatro para niños* también hallamos una pieza titulada *La bruja Piñonate*. Piñonate es una bruja de tomo y lomo, de las de toda la vida y, claro está, cien por cien de cuento. Tiene una casita de turrón para atraer a los niños, pero ya no le funciona, pues los infantes son demasiado listos. Por eso, se ha metido a sirvienta del sabio Tontilindón, con el fin de engordar a su hija y

¹⁴ Es interesante ver que, a pesar de tratarse de una pieza del teatro infantil, en este texto se hace alusión a una bruja de la que no se omite la vertiente histórica. Aunque la veamos representada de modo similar a como aparece en la cuentística de tradición oral, se deja bien claro que la bruja, por sus maldades, va ser quemada en la hoguera; y, por otra parte, se menciona su filiación diabólica. De hecho, ella invoca a varios demonios, que comparecen en escena. Esta vertiente más realista procede tanto del teatro de magia (recordemos *La redoma encantada de Hartzenbusch*) como de la literatura para adultos del siglo XIX (pensemos en las *Cartas desde mi celda* de Bécquer).

¹⁵ Véase Vela, 1996: 122-123.



comérsela asada en el horno.¹⁶ El pequeño y travieso Palitroque sospecha de la nueva sirvienta y descubre su plan, pero nadie lo cree. Finalmente, con la ayuda de sus amigos, la bruja cae dentro de un arcón y la tiran al río; de esta manera salvan la vida de la pobre Maribel.

En 1935 se estrena en el Teatro de Pinocho *Pipo y pipa en la boda de Cucuruchito*. La bruja Pirulí secuestra a la princesa Cucuruchito cuando va camino de su boda y la sustituye por Patirroja, encierra a la pobre protagonista y la deja custodiada por unos siameses. Pero Pipo entra en escena, siembra la discordia entre los carceleros y libera a la princesa. Encierran a la falsa novia y logran arruinar los planes de la bruja.¹⁷

En el mismo año también se estrena *Pipo y Pipa en el fondo del mar* o *El cascabel encantado*, en la que se traslada el enfrentamiento entre los héroes y la bruja Pirulí al fondo del mar.¹⁸ Y el 12 de marzo de 1936 se representa la última obra de Bartolozzi: *Pipo y Pipa en el país de los borriquillos*. Pipo y Pipa se enfrentan a sus eternos rivales: Gurriato y Pirulí. La bruja encanta a una amiga del protagonista, pero finalmente es derrotada por Pipo.¹⁹

Con el estallido de la Guerra Civil, este fértil panorama teatral infantil se verá truncado por algún tiempo.

La bruja en el teatro infantil actual

Los libros dirigidos a niños y jóvenes están plagados de brujas y en las novedades que, cada año, ponen a nuestra disposición las principales editoriales no faltan estos personajes, que se han consolidado como arquetipos clave en las letras infantiles y juveniles.²⁰ Sin embargo, cuando nos embarcamos en la investigación que nos ha conducido a la redacción de

¹⁶ También en este caso se hace referencia al diablo. La bruja Correcalles rechaza una invitación de Piñonates a comer, pues se marcha de viaje a ver al Diablo. Piñonates le envía recuerdos. La relación con el príncipe de las tinieblas queda así en evidencia.

¹⁷ Vela, 1996: 151.

¹⁸ Vela, 1996: 152.

¹⁹ Vela, 1996: 165-166.

²⁰ Tejerina incluye a la bruja en los *grandes personajes de la tradición cultural* (Tejerina, 1997).



este trabajo, y nos decidimos a analizar la presencia y características de la bruja en el teatro para niños actual, encontramos un único y principal obstáculo: la ausencia de muestras a partir de las cuales profundizar en la figura que nos interesaba.²¹ Nuestro corpus ni siquiera llegaba a la decena de textos dramáticos: *La bruja cigüeña*, de Ángeles Gasset; *El niño que tenía miedo*, de Eva Forest y Felicidad Orquín; *Quico, el niño que quería ser cómico*, de Miguel Medina Vicario; *La bruja Risitas*, de Bambalinas Teatro; *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, de Fernando Almena; y *Muchos demonios y una bruja*, de Mercè Company.²²

En *La bruja cigüeña* la historia se reduce a que una princesa anuncia a su padre, el rey, que va a venir la cigüeña con un niño, pero cuando llega el bebé no lo hace con tal ave, sino con la bruja, que la ha sustituido y ha hechizado al pequeño: cuando comience a hablar echará fuego por la boca. La bruja y su cómplice, un caballero, terminarán recibiendo su merecido de parte de un dragón. Los personajes, como vemos, están directamente extraídos de los relatos populares y, en referencia a la bruja, es una de las villanas por antonomasia, pero a la vez se enfoca de un modo simpático.

En *El niño que tenía miedo* no hallamos a una bruja como tal, sino solo menciones y, en un determinado momento, la brujería como simple disfraz, lo cual viene siendo habitual, desde los entremeses barrocos, pasando por el teatro de magia y, claro está, desembocando en el teatro infantil de principios del siglo XX. Recordemos, por ejemplo, *La novia de nieve* de Benavente y *Pinocho en el país de los juguetes*, de Bartolozzi y Donato. En el presente texto este mecanismo sirve de socorrido recurso que se explota para desterrar miedos: en concreto a la bruja (se habla también

²¹ Berta Muñoz, en *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes* hace hincapié precisamente en este aspecto: la escasez de textos. Indica, además, que se puede encontrar una cantidad casi nula de traducciones y reediciones. También las obras teóricas acerca del teatro infantil y juvenil son pobres en número y bastante difíciles de localizar y adquirir (2006: 12-13).

²² Hemos localizado otras referencias, como *La estaca mágica*, de Juan Antonio de Laiglesia, texto en el que aparece la bruja Escobona, una de las villanas de la historia, que propina una paliza al héroe; *Besos para la bella durmiente*, de José Luis Alonso de Santos (Tejerina, 1997)



del ogro, el hombre del saco...), una criatura de cuento que se dice que no existe. Uno de los personajes se viste de bruja y se divierte ahuyentando el pavor que esta le producía.

En *Quico, el niño que quería ser cómico*, nos topamos con Clotilde, una brujita que se opone constantemente al hada, Dulceflor. En su vestimenta responde al arquetipo tradicional, pero pronto los papeles se invierten y vemos que esta hechicera es quien apoya, protege, anima y enseña a Quico, un niño huérfano que vive con una familia pobre de leñadores. Este pequeño desea fervientemente tanto ir a la escuela, como ser cómico. Por una parte, Clotilde le ha enseñado a leer y, por otra, nunca duda de sus cualidades de actor. El hada, en cambio, se convierte en una mera espía a favor del poder del bosque, los duendes, sin pensar en el bienestar de Quico. Vemos así que la bruja también es un símbolo apropiado para transmitir ciertos valores positivos y que el teatro se hace eco de lo que está implantándose en la narrativa: junto a la bruja como personaje malvado, se instaura otra línea de representación de este archiconocido arquetipo, la bruja buena.

La bruja Risitas, por su parte, presenta a un grupo de brujas de cuento que, conjuntamente, intentan llevar a cabo un maléfico hechizo, el cual las convertirá en las mujeres más malvadas de todo el planeta. Pero se dan cuenta de que les falta un ingrediente: el rabito de lagartija roja; precisamente el que tenía que haber traído Risitas. Pronto conoceremos a esta simpática y bonachona brujita, que no cuadra en absoluto con lo que se espera de ella, o sea, de una auténtica bruja de tomo y lomo. De hecho, Risitas los estropea todo, pues no cumple exactamente el encargo que le han hecho el resto de brujas. No trae el rabito de lagartija, sino una barra de regaliz, que malogra los resultados de la pócima. Cuando sus compañeras la beben sufren una transformación, ¡se tornan brujas buenas!

En *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, la bruja Pipirrana es una simpática fémina que se opone a Cachivaches y Matraca en su objetivo de provocar una guerra contra los habitantes del bosque. Se nos muestra



como una mujer torpe que no es capaz de lanzar un hechizo a derechas. Ella misma afirma que es una bruja fracasada y que es como si no fuera bruja en realidad. Por ello no se ajusta al perfil tradicional y cuando le pregunta el robot Elec qué es una bruja, ella responderá que como una santa pero sin corona, pues considera que está al servicio del bien. Y finalmente creará que son sus poderes quienes han unido en matrimonio a Albahaca y Elec. Nada más lejos de la realidad, pero sí es cierto que Pipirrana ha sido un personaje decisivo para impedir la batalla y el intento de dominio de los pieles rojas con respecto a los seres verdes del bosque, pues esta pieza defiende valores tales como el pacifismo, la igualdad o el respeto a la naturaleza.

Muchos demonios y una bruja saca a escena a una pérfida bruja que, disfrazada de pastor, oculta su verdadera identidad, para engañar a los niños. Así logra que caigan en su trampa un grupo de pequeños diablillos que han sido enviados a la tierra por el diablo para hacer el mal. Los pequeños demonios reciben así su propia medicina y son embrujados por esta insidiosa fémina, que los deja petrificados cual estatua. En esta forma los encuentran unos niños que aciertan a pasar por allí y prueban a darles un beso, que funciona como antídoto al hechizo. Acto seguido, niños y diablillos unen sus fuerzas para dar una lección a la bruja. La atrapan y la cubren de besos, de modo que se torna benévola y se rompe así una maldición diabólica. El demonio la había transformado en bruja, harto de su alegría y sus canciones. Se respeta así la esencia de la brujería, ya que se alude a la raigambre demoníaca, pero la autora se inclina por una visión más actual de la bruja y aunque la vemos inicialmente como una malvada mujer, al estilo arquetípico, se opera una metamorfosis cuya base es el amor, simbolizado por el beso.

En resumen, podemos concluir que el teatro y la narrativa corren parejos en cuanto a sus tendencias de plasmación de la bruja. Hallamos, en primer lugar, a una bruja arquetípica, procedente del cuento popular, como la que ya analizamos en los dramas de Bartolozzi, Donato, Fortún... De la misma manera, en ocasiones, la brujería solamente despunta como disfraz,



como simple máscara. Por último, en ciertas piezas observamos a la bruja bajo una nueva luz y nos encontramos con brujas buenas²³ (a veces compartiendo tablas con las malvadas) o bien brujas maléficas que sufren una metamorfosis; todo ello con el fin de que este personaje tan conocido por los más pequeños sirva como receptáculo de nuevos valores y permita transmitir mensajes que vayan más allá de la reprobación de una conducta o unos atributos determinados.²⁴

A pesar de todo lo visto, las piezas que hemos manejado no nos permiten extraer unas conclusiones fehacientes sobre el tema. Su reducido número solo hace posible intuir un determinado funcionamiento de la bruja, nada más. ¿Cómo avanzar entonces en la investigación? Esta ha sido la principal complicación a la que nos he enfrentado durante la redacción de este trabajo.

Solo las compañías de teatro podían arrojar luz en esta investigación y, gracias a una encuesta que contaba con 12 cuestiones para esclarecer la presencia y funcionalidad del personaje de la bruja en el teatro infantil de los últimos años, hemos podido llegar unos resultados más firmes.

La respuesta que hemos recibido por parte de las productoras teatrales ha sido muy satisfactoria; pues se han implicado totalmente, sobre todo las compañías de teatro de títeres, puesto que, como hemos podido

²³ Tejerina considera que las brujas simpáticas son fruto de las tendencias actuales de la literatura infantil (1997).

²⁴ Cuando se habla de bruja buena debemos, necesariamente, detenernos para indagar acerca de este rol. ¿Se trata, en realidad, de una subversión del molde tradicional? En parte sí y en parte no. En primer lugar, es necesario considerar que antes que la bruja, tanto histórica como literariamente, existió la hechicera. Esta podía actuar como auxiliar del héroe y, por tanto, estaba capacitada para ejercer tanto una magia positiva como negativa. La bruja, no obstante, surge como una figura que es inseparable de su carácter maléfico, pues cierra un pacto explícito con el diablo y pertenece a una secta capitaneada por él; acude volando al aquelarre, reunión en la que mantiene incluso trato carnal con los demonios, y realiza siempre todo el mal que está en su mano, para verse recompensada por su amo. Esta mujer solo posee poderes especiales en virtud de dicho trato diabólico, por lo que no es nadie fuera de él. De un lado, presentar a una bruja desprovista de su esencia es como un retorno a la hechicera, pero, por otro lado, la literatura infantil en general es innovadora en el tratamiento de este actante. Suelen mantenerse características externas propias de la bruja, como es la vestimenta, el hecho de habitar en el bosque, o las mascotas que la acompañan, pero se contravienen su actuación y su carácter. De este modo, la LIJ, y el teatro parece no apartarse de las líneas reflejadas en la narrativa, utiliza la tradición como materia prima para la innovación.



comprobar, estas sacan más a menudo a escena al personaje de la bruja. «Las marionetas de Irene» lo hacen en *El fantasma del Calentamiento*, *El soldadito de plomo*, *El agua de un tesoro sin igual*, *La magia de reciclar* y *Todos contra el fuego*; «Pámpol Teatre» en *El carro de comediantes* y *La bruja en babibulá*; «Desguace Teatro» en *Cuentos de pan y pimienta*; «Tropos, Teatro de Títeres» en *Las aventuras y desventuras de Kiko y Kika* y *Los caballeros de Pez*; «Marimba Marionetas» en *La princesa Valiente y su amigo Vicente*, *El niño que quería ser Harry Potter*, *Juan sin Miedo* y *Las modernas aventuras de Pinocho*; «Colectivo Humo» en *Guille y la bruja*, *El libro mágico del Congo*, *La verdadera historia de la sirena* y *El zapatero y el diablo*; «La Varita Mágica Animación» en *La bruja Basurilla* y *Caperucita Verde y la Bruja Quitarrisas*; «Bambalina, Teatre Practicable» en *El drac roig de Roseville*; «Teatre Buffo» en *De pel.lícula a Bruixiwood*; y «Pluja Teatre» en *La vera història d'Alí Babá*.

Estas compañías señalan que la bruja, en el drama infantil, actúa como un personaje malvado, al estilo tradicional de los cuentos.

Por otra parte, sacan a escena a la figura que nos interesa «Germinal Producciones» en *El pequeño animal salvaje*; «Puro Grupo» en *Maruja, la historia de una bruja*; «Atelana Teatro» en *La bruja Bonachona*; «Cuentos con Encanto» en *Lilith y la zanahoria mágica* y *La leyenda del hada*; «Entucole. Didáctica en escena» en *Carbonoto y Lipidia*; «Titiricuento» en *La bruja de los colores* y *El dragón miedoso*; «Tanit Teatro» en *El país del queso*; y «Títeres Sol y Tierra» en *Los cuentos del dragón Artimañas* y *La princesa y el dragón*.

Para estas compañías, el teatro para niños no opta siempre por una bruja malvada, sino que amplía el abanico de posibilidades a la bruja buena, que ayuda a alguno de los protagonistas, a la bruja graciosa y divertida e incluso a la bruja curandera.

Con estas últimas tipologías brujeriles se busca tanto restar maldad al personaje, acudiendo al humor, como romper estereotipos que los más pequeños tienen profundamente asimilados desde su más tierna infancia. La



primera forma en que les llega la imagen de la bruja es la de una anciana decrepita con poderes sobrenaturales al servicio del mal, propia del relato popular. A partir de ahí, el infante cuenta con esta figura para reflejar todos los sentimientos y acciones negativas, como nos indica Sheldon Cashdan en *La bruja debe morir*.²⁵ De ahí que cuando ve sobre las tablas a una materialización de esta mujer mágica, espere que cumpla con una serie de pautas que se ajusten al patrón que él o ella tienen bien asumido. De hecho, «Colectivo Humo» señala que el público de sus obras insulta y grita a la bruja, al aparecer esta en escena, antes de saber si se trata de un personaje positivo o negativo, lo cual corrobora el hecho de que poseen unas claras expectativas.

En último lugar, un pequeño número de compañías ha respondido a nuestra solicitud de información, pero no ha podido aportarnos datos concretos, pues no trabajan con la bruja en sus producciones, como es el caso de «Duendes», «Producció Sinilos», «Rocamora Teatro», «Títeres Caracartón», «Teatro de la Luna» y «Binixiflat». «Duendes», en concreto, indica que la bruja no es de su interés porque se ha venido utilizando con un afán totalmente pedagógico y, además, no desean infundir temor en el auditorio; y «Sinilos» manifiesta su incomprensión ante el hecho de que esta figura se presente habitualmente de un modo tan tópico, y expone su interés por incluir en sus espectáculos futuros a una bruja diferente, que esté más cerca de la realidad histórica y de la naturaleza.

Todas las referencias que nos han facilitado las distintas compañías con respecto a piezas en las que la bruja posee un papel fundamental demuestran que este personaje no está ausente del teatro infantil. Sin embargo, seguimos sin poder disponer de suficientes textos a partir de los cuales establecer una clasificación de la bruja tras analizar su comportamiento en la trama. Esto se debe a que en un 90 % de los casos las compañías trabajan con creaciones originales de alguno de sus miembros, y dichas piezas no están editadas. En el 10 % restante se ha de hablar de

²⁵ Cashdan, 2000: 30.



adaptaciones de cuentos clásicos sobre todo, aunque se menciona en alguna ocasión la adaptación de un texto de autor publicado.

El hecho de que las obras no estén a disposición del investigador dificulta enormemente la labor de indagación. La única forma de poder extraer conclusiones, entonces, es contactar, como ha sido el caso, con las compañías, a las que hemos de agradecer encarecidamente la posibilidad de redacción de este artículo. Las editoriales no suelen apostar por el teatro, porque sus posibilidades comerciales son reducidas y la narrativa es el género por excelencia al que se aplican estas empresas. Pocas son las que ofrecen colecciones dramáticas, como Bromera, Everest, Ñaque, CCS, Bruño, la ASSITEJ (Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud)... Y sus colecciones no pueden compararse a las de narrativa infantil en número y difusión.

Sin embargo, a la cuestión de por qué no hallamos a la bruja como personaje clave en las piezas dramáticas publicadas ocho compañías exponen que esto no responde a la realidad, pues la bruja está muy presente en las representaciones; por otra, cinco compañías opinan que este hecho sí responde a una realidad: la bruja no es una figura central en los textos dramáticos; finalmente, seis de ellas no sabrían decir con certeza las razones de que la búsqueda y captura de estas mujeres mágicas en la escena infantil sea tan dificultosa. La mayor parte, no obstante, señala en otra cuestión que la bruja es un arquetipo vivo en el teatro infantil. Incluso «Entucole» afirma que lo es no solo en el teatro, sino en la literatura infantil y juvenil en general; y hay que tener en cuenta que el primero toma como base a la segunda, puesto que o bien adapta argumento procedentes de la narrativa de autor, o bien opta por el relato popular.

En definitiva, nuestro trabajo de campo nos permite determinar que: existen obstáculos a la hora de localizar textos dramáticos en general, aunque no se puede obviar la labor que realizan ciertas editoriales e instituciones; como consecuencia de este obstáculo, hay que hablar de una ausencia también de la bruja como personaje en las piezas teatrales



publicadas. No obstante, y de acuerdo con lo aducido por las propias compañías, esto no apunta a una realidad, sino que es solamente el resultado de una carencia editorial. Hemos visto, igualmente, que las productoras de teatro infantil suelen escribir sus propias obras y estas no ven la luz en papel. Este hecho corrobora todo lo afirmado y justifica la práctica invisibilidad de la bruja en el rastreo de muestras llevado a cabo.

Hemos visto que son las compañías teatrales quienes dinamizan el teatro infantil y juvenil. Gracias a ellas, podemos establecer una doble vertiente en la materialización de la bruja sobre las tablas: convive la bruja malvada, que procede directamente de los relatos populares y que, en realidad, encarna el arquetipo; y una bruja que parte de la anterior pero, de alguna manera, la subvierte, con el fin de explorar nuevos caminos sobre las tablas y de servir como receptáculo de mensajes y valores más acordes con el momento histórico actual. El niño conoce muy bien a este personaje y los autores y actores prefieren seguir sacándolo a escena con nuevos atributos y conductas a renunciar a él definitivamente en pro de otras figuras.

De este modo, la bruja se convierte en un personaje imprescindible en el teatro (como ya se podía intuir a partir del análisis de los antecedentes, que nos hace desembocar en el insigne Lope de Vega), como un reflejo de la considerable relevancia que posee en la narrativa, un estereotipo intemporal, eterno, sin el cual no se puede concebir ese universo primigenio y animista en el que todo infante habita y al que nosotros, los adultos, todavía volvemos en ocasiones.



BIBLIOGRAFÍA

- ALMENA, Fernando, *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, Madrid, Bruño, 1988.
- BAMBALINAS TEATRO, *La bruja Risitas*, Madrid, CCS, 2002.
- BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa entre los salvajes; Pipo y Pipa en la isla embrujada*, Valladolid, Miñón, 1986.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1995.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- CASHDAN, Sheldon, *La bruja debe morir*, Madrid, Debate, 2000.
- CERVERA, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- DONATO, Magda; BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo; Pinocho en el país de los cuentos*, César de Vicente Hernando (ed.), Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2000.
- FOREST, Eva; ORQUÍN, Felicidad, *El niño que tenía miedo*, Salamanca, Anaya, 1966.
- FORTÚN, Elena, *Teatro para niños*, Buenos Aires, Aguilar, 1948.
- FUENTE BALLESTEROS, Elena de la, «La comedia de magia (I). Magos y brujas», en *Revista de Folklore*, 165, 1994, 91-98.
- GASSET, Ángeles, *La bruja cigüeña*, Madrid, Escuela Española, 1988.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española áurea*, Valencia, Universidad de Valencia, colección Parnaseo, 2010.
- MEDINA VICARIO, Miguel, *Quico, el niño que quería ser cómico*, León, Everest, 1999.
- MUÑOZ, Berta, *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Madrid, ASSITEJ, 2006.
- VELA, David, [Salvador Bartolozzi \(1881-1950\): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños](#), Universidad de Zaragoza, Tesis doctoral digitalizada, 1996.



TEJERINA, Isabel, «El teatro infantil en España: rasgos y obras representativas», en *Primeras noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, 150 (septiembre-octubre 1997), 25-33.



Carmen Conde en la historia del teatro infantil español (Semblanza biográfica)*

Luis Ahumada Zuaza
ESAD de Murcia
ahumadaluis@hotmail.es

Palabras clave:

Carmen Conde, Teatro para niños

Key Words:

Carmen Conde, Theater for children

Resumen:

En el presente trabajo de investigación se aborda el teatro infantil de Carmen Conde y su importancia en el contexto de la dramaturgia infantil española. A través de una breve semblanza biográfica de la ya fallecida académica de la lengua, se constata el justo valor que la autora tiene en este campo de creación, siendo la misma pionera en España llevando el teatro para niños a revistas infantiles y juveniles, la televisión o la radio.

Abstract:

With this research work we deal with Carmen Conde children's theatre and its importance within Spanish children's theatre in general. With a short bibliographical sketch of the late member of the Royal Spanish Academy, we can confirm the real value that this author represents in this creative field, since she pioneered in Spain in the adaptation of children's theatre to children's and youth magazines, radio and television.

*El presente ensayo viene acompañado de una amplia bibliografía necesaria para que futuros investigadores profundicen en el tema.



Debe considerarse a Carmen Conde como uno de esos pocos creadores que fueron testigos conscientes y lúcidos de los profundos cambios producidos en la España del siglo XX, hasta los cercanos a su muerte en 1997. Ella vivió la esencia del siglo pasado, lo realmente importante de su historia, que influirá innegablemente en su creación dramática infantil al igual que en toda su producción literaria en general; serán estos momentos históricos los que nos ayuden a seguir la trayectoria dramática de la autora, en especial la dedicada a los niños.

Pero qué ocurre con el teatro desde el momento en el que Carmen es consciente de lo que puede hacer en este terreno. Comencemos por los creativos años de la II República en Murcia:

La Región de Murcia no es ajena a la situación político-social que en estos años va a vivir España, así como tampoco lo es a toda la actividad teatral del momento. Hay que tener en cuenta que Murcia es una provincia que no produce teatro, pero sí se nutre del que se realiza en las grandes capitales, sobre todo de la cartelera madrileña, y en su programación no figuran los grandes textos ni los grandes autores que en los primeros treinta años del siglo XX se apartan de lo que genéricamente es denominado «teatro comercial». Aunque hay que señalar que la cartelera madrileña tampoco era muy pródiga en incluir la exigencia de calidad en su programación, que se distingue por la preferencia del éxito fácil.¹

Este es el ambiente teatral que la veinteañera Carmen Conde estará viviendo en los primeros años de la República en la capital murciana y en Cartagena, centrada sobre todo en el Teatro Circo.

Antes de la fecha fatídica en la que la guerra hace paralizarlo casi todo, ella ya ha escrito teatro para adultos como *De madre a madre* o *Teatro inútil*², dos ejemplos muy claros de la posible influencia de los montajes escénicos que debió de disfrutar la autora en su adolescencia y juventud. E incluso se había llevado algún premio por su labor dramática, del que trataré más adelante. Comprobamos también cómo Conde no será indiferente a los

¹ Fulgencio Martínez Lax: *El teatro en Murcia en la II República*, Murcia, Universidad de Murcia/ESAD de Murcia, 1997, pp. 44-45.

² Mariano de Paco y Virtudes Serrano: «La dramaturga Carmen Conde», en *La Ratonera*, revista asturiana de teatro, número. 22, enero de 2008, pp.58-64 (Entrevista)



importantes cambios políticos, culturales y sociales que van transformando el panorama nacional en la anteguerra. Ella ya ha vivido otras culturas radicalmente distintas a la suya, ha salido de su Cartagena natal junto a sus padres, por necesidad económica, para residir en Melilla.

Será también en Melilla donde Carmen beba el agua antigua de ese pozo cultural (desde su *Brocal*) que años después veremos reflejado en su teatro infantil y narraciones para niños (canciones, romances o la historia medieval española). Aquí está ya la futura mujer que escribirá *El conde Sol* o *El lago y la corza*, entre otros muchos ejemplos de su teatro infantil. Dice Carmen en sus memorias lo siguiente con respecto al germen de sus creaciones infantiles de cuando vivía en Melilla siendo niña:

Yo vivía, como siempre, en ese país de nieblas donde nada tiene conexión con nada, y, sin embargo, todo parece mágicamente continuo. Pero tenía vecinas que lindaban conmigo en la ideal parcelación de mi mundo.

Por las noches, en verano, yo las oía con emoción: eran las suyas unas monótonas cantigas que me llegaban como por vía natural del usual país vago. A nada se parecían, nunca las oí antes, y olían, en lo recóndito, a lenguaje viejo de pueblo [...].

Entre las personas más finas no se hablaba de aquella manera. Que debía ser exclusiva del pueblo muy pueblerino. ¿Cómo, entonces, mis vecinas marroquíes cantaban usando los viejos vocablos: “lo vide”, “fablar”, “acuesta”...?

La noche era esperada con delicia. ¿Qué cantarán Clota y Ordoña luego? (Eran dos hermanas: la primera, guapetona y la otra fea; aquella rubia, blandita, prudente; ésta –aquesta–, gorda, morena y chata, pelo áspero y agría condición.

Dulcemente, subía la cancioncilla:

Vizconde se paseaba
por la orillita del mar,
mientras su caballo bebe.

(Aquí, una variante)

Rey-conde se echó a cantar.

Era lo mismo siempre, pero ¡tan bonito! Lo mismo de todas las noches, a idénticas horas:

La reina, que lo escuchaba
desde el palacio real,
mira, hija qué bien canta
la sirenita del mar.

[...]



Allí surgían graves alteraciones del texto: el título del protagonista cambiaba; ¿más, qué importaba si era una historia tan bella, tan triste, y luego aquello del “sirenal” sonaba con tal gracia? [...]:

¿Qué herencia depositó en mis venas el regusto de lo oriental? Muchos años después, al estudiar los romances, ¿cómo despertaron en su estancia olvidada las voces de aquellas cantoras del norte africano, primeras que me dieron lección de nuestro romancero, al que aún repiten con exactitud allí como en Salónica? [...].³

En estas mismas memorias continuará reconociendo la autora sus influencias literarias:

Nací en Cartagena, en 1907, pero de niña viví seis años en Marruecos. Mis amigas eran hebraístas, moras, y yo aprendí de ellas muchos romances españoles antiguos. Años después, cuando se los cantaba a don Ramón Menéndez Pidal, le interesaban mucho sus diversas variantes. Yo tenía una gran memoria y una imaginación tremenda; inventaba funciones para los otros niños y muchas otras cosas. Mi madre decía que era embustera, pero yo no mentía, inventaba, que es otra cosa.⁴

He aquí el germen del teatro infantil de Carmen Conde, en ese afán por «inventar funciones». La temática recurrente en el romancero español, la canción popular, las nanas de la Virgen María...

Para poder comprobar la predisposición de apertura y modernidad de Carmen Conde ante los cambios históricos que le toca vivir con respecto al resto de los jóvenes que convivirán con ella en España, después de su estancia en Melilla, a su vuelta a Cartagena, es necesario consultar su libro *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1014-1920)* y así advertir su difícil proceso de adaptación.

A esto debemos sumar su especial carácter y personalidad que nunca abandonará y que le hace absorber todo aquello que la rodea, aprender, mirar con los ojos bien abiertos para dejarse transformar y crecer como artista. Estas características personales hacen que participe en la actividad cultural que se está viviendo en los años anteriores a la guerra en España,

³ Carmen Conde: «Clota y Ordoña Zrien» en *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos, (1914-1920)*, Melilla, UNED, 1991, pp. 51-56.

⁴ Carmen Conde, «Nunca busqué nada, yo he esperado siempre», en *Por el camino, viendo sus orillas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, p. 265.



como por ejemplo, la vivida en su Cartagena natal, la cual se verá animada por la creación de la Universidad Popular. No nos debe extrañar nada que dicha institución fundada en Cartagena se hiciera realidad gracias a la gestión de la inquieta Carmen Conde y de su marido, Antonio Oliver.

Desde comienzos de siglo XX contamos con publicaciones de teatro infantil en lugares como Madrid (Saturnino Calleja ya mostraba por entonces mucho interés por este género), Valencia y, sobre todo, Barcelona. Será, pues, durante este periodo, cuando Carmen escriba piezas donde se respire juventud, arrojo y «cierta libertad creativa», alejándose de la aún latente tradición puritana del siglo anterior, con sus escasos recursos dramáticos, en la que prevalecía lo instructivo y el teatro de corte escolar. Durante la República, muchas autoras escribieron teatro para niños, pero, especialmente, la autora contará con un precedente sin el que, quizás, ni ella ni ninguno de los dramaturgos infantiles que vinieron después serían lo que fueron. Me refiero a don Jacinto Benavente, creador del *Teatro de los Niños*, que será uno de los primeros dramaturgos españoles que darán la importancia debida a este género. Mientras tanto, en la ciudad de Londres se produce el estreno de *Peter Pan* (1904) de Barrie, que ya se estaba convirtiendo en el mayor éxito teatral del momento, gracias sobre todo a ese fuerte componente shakesperiano que respira la pieza; sin olvidar la esencia infantil de la misma, sin caer jamás en la simpleza que algunos creen que debe ser destinada a los niños en el mundo teatral.

También Maurice Maeterlinck estrena *El pájaro azul* en 1908, dirigido por Stanislavsky en el Teatro de Arte de Moscú, que luego pasaría a Norteamérica con tal éxito y resonancia mundial que llegará inevitablemente a oídos de Jacinto Benavente y sus contemporáneos, influyéndoles en mayor o menor medida.

Durante la República Carmen Conde da a la mayoría de sus piezas un toque de frescura, una cierta liberación de la moralina que ahogaba la temática del teatro para niños. De esta época encontramos, entre otros



ejemplos, piezas como *Ángeles de vacaciones*⁵ en la que, como aclara el mismo título, estos seres divinos abandonan sus obligaciones y deciden descansar, mientras hay niños que se mueren de hambre en el mundo.

Durante la postguerra, cuando «deba escribir» piezas infantiles bajo la sombra del régimen establecido, estas ganarán en belleza y complejidad estructural con respecto a aquellas primerizas, y la forma estará en justa medida con el contenido, que deberá ser lo más acomodado posible a la estrecha situación histórica que le ha tocado vivir. Más tarde, Carmen Conde, cuando se ve obligada a comparar sus piezas para niños con las creaciones de los hermanos Grimm, se defenderá sin complejos:

Repugno el concepto atrabiliario de «sus gustos y modos», el hecho de referirse a un ingenio extranjero dándolo como norma inamovible para los ingenios nacionales [...] Para los niños no hay que agacharse, que es la postura intelectual que desde hace años ha adoptado la Ed. Calleja; sino que hay que hablarles con un elevado lenguaje poético para HACER HOMBRES DE FINURA QUE NO SE AVERGÜENCEN DE TENER IMAGINACIÓN LÍRICA⁶.

Será durante el periodo de la II Segunda República cuando Carmen Conde escriba un conjunto de piezas de teatro infantil que reunirá con las que pretenderá crear un volumen bajo el título de *La madre de los vientos* (1935), al que le seguirá otro titulado *¡Kikiriki!*, compuesto también por una serie de piezas cortas fechadas entre 1935 y 1944. Con respecto a ambos volúmenes de teatro infantil, Carmen Conde mezclará ambos en uno solo, originándose de este modo bastante confusión sobre qué obras componen cada de uno ellos.

Tanto en *La madre de los vientos* como en *¡Kikiriki!* se respira esa modernidad iniciada hacía casi un par de décadas por Benavente que hemos expuesto. Hay en ellos juventud, arrojo, frescura, urgencia en la forma (que no deformación, todo lo contrario: una estructura dramática asequible y bien

⁵ Florentina del Mar, «Ángeles de vacaciones» en *La Estafeta Literaria*, número. 13, Madrid, 25 de septiembre de 1944, p. 30.

⁶ Carta de Carmen Conde a Boris Bureba, sign. 14-9-1935.



realizada). Descubrimos ya en sus dos primeros volúmenes de teatro infantil a una autora muy influida por aspectos como la creación de la Universidad Popular junto a su marido Antonio Oliver, con toda la revolución cultural y pedagógica que ello conlleva, lo que se verá reflejado, por ejemplo, en su ensayo *Por la escuela renovada* o en sus primeras piezas dramáticas para niños. También contamos con la importante labor que realiza Alejandro Casona dentro del contexto de «Misiones Pedagógicas» como director del Teatro del Pueblo y del Teatro Ambulante, que corre paralela a la de García Lorca con *La Barraca* (tanto el uno como el otro buscando la vertiente educativa del teatro que exigía dicha iniciativa cultural).

Algunas de las obras infantiles escritas por los grandes creadores del momento, como García Lorca con *La niña que riega la albahaca* y *el Príncipe preguntón* (1923), Alejandro Casona y muchas de las piezas estrenadas en el Teatro del Pueblo, Rafael Alberti y *La Pájara Pinta* (1925) o Carmen Conde con obras como *Tres con un burro* (1935), también conocida como *La bruja Patitembleque*, tendrán ese fuerte componente guiñolesco o farsesco tan vinculado a los -ismos y las vanguardias. Y es que entre las primeras creaciones de Carmen Conde está su poemario para niños *Júbilos* con el valioso prólogo realizado por Gabriela Mistral. En ese poemario describe Mistral la inquietud valiente y moderna de Carmen Conde ante este tipo de lector. Por entonces estará ya creando el volumen de piezas cortas teatrales *La madre de los vientos* y estará viviendo momentos de vital importancia dentro de su formación: Universidad Popular, *Júbilos*, publicaciones en *El Sol* y otros periódicos madrileños. E, incluso, intenta ver publicado su *¡Kikiriki!* por editoriales como Calleja o Aguilar.

Los años vividos durante el periodo de la retaguardia en Murcia (1936-1939)⁷ van a ser cruciales y difíciles para Carmen Conde. Su marido es designado para ocupar un puesto en la Emisora F.P. nº 2 del Ejército del Sur en diferentes lugares de Andalucía, como Guadix o Campo de Baza, a

⁷ María Concepción Ruiz Abellán, *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.



los que se trasladará también Carmen acompañándolo en esos momentos difíciles. En 1937 se reúne con su amiga Amanda en Murcia (en colaboración con ella escribe por entonces una obra de teatro titulada *Teatro de Amanda Junquera y Carmen Conde*⁸), mientras su marido continúa en Jaén desarrollando su labor para el Ejército Sur. Fueron días felices para Conde, pues vivía en el centro de la ciudad (primero en la plaza de los Apóstoles y más tarde en la de Santa Isabel) junto a su cómplice amiga, disfrutando y participando de la vida cultural de la ciudad durante aquellos años; compartía inquietudes con gente variopinta vinculada al mundo artístico y colaboraba en prensa y radio con auténtica pasión.

Lo que vino después es hartamente sabido: unos son asesinados, otros desterrados... algunos incluso se quedan en el país bajo un doloroso exilio interior o deben amoldarse a las circunstancias del mejor modo posible. Carmen Conde, después de acompañar a su marido por tierras andaluzas en defensa de la República, y de estar unos años de ensueño en la retaguardia murciana, debe volver a Cartagena para más tarde huir a Valencia, pasando definitivamente a vivir en la ciudad que se convertirá en su residencia permanente hasta morir: Madrid.

Los grandes dramaturgos de teatro infantil como Salvador Bartolozzi y Magda Donato deberán abandonar el país. También Elena Fortún tendrá que marcharse al exilio, al igual que Concha Méndez, que continuó su labor fuera de nuestras fronteras, pero ya no escribirá teatro infantil. Alejandro Casona tendrá que estrenar en Buenos Aires su obra *Pinocho y la infanta Blancaflor* gracias a la compañía de Josefina Díaz y Catalina Bárcena. Los que se quedaron hubieron de adecuar sus creaciones al espíritu del nuevo Régimen en mayor o menor medida: adoctrinamiento.

En estos primeros años posteriores a la guerra, también escribirá teatro para adultos, en el que se observa reflejado mucho del resquemor que le ha dejado la guerra: *Instinto*, *Prólogo (Óleo)*, entre otros. Pero, volviendo

⁸ Véase Virtudes Serrano, «El teatro en colaboración de Carmen Conde» en *En un pozo de lumbre*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008.



a su teatro infantil, comprobamos cómo, en los años inmediatamente anteriores a la contienda civil, ya teníamos los primeros intentos de la autora por publicar su volumen de teatro infantil *¡Kikirikí!* Y también «guardada en un cajón» su primera creación dentro de este género titulada *La madre de los vientos*, la cual casi llegará a ser publicada por Espasa-Calpe a comienzos de los cuarenta. Ella buscará cómo publicar su teatro infantil y las obritas cortas, que debieron componer en un principio ambos volúmenes por separado (*¡Kikirikí!* y *La madre de los vientos*), se publicarán finalmente dispersas en diferentes números del suplemento infantil *Nana, nanita, nana* de la revista *La Estafeta Literaria*, durante el año 1944.

La misma autora será la directora, siguiendo quizás la estela marcada anteriormente, en los últimos años veinte, por Elena Fortún en las páginas de *ABC*, en las que, y dentro de su suplemento *Blanco y Negro*, escribía con muchísimo éxito en la sección *Gente Menuda*.

Pues bien, será en las páginas de *La Estafeta Literaria* donde se encuentran buena parte de su producción infantil general posterior: *Chismecita*, *Cuentos del Romancero*, varios de los poemas que luego serán recopilados en poemarios infantiles de la autora o insertados dentro de la acción misma de algunas de sus obras de teatro infantil. En ellas también se publicarán extractos de obras dramáticas para niños que serán editadas en su extensión real posteriormente, como *Belén* o *El rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, incluso el germen de lo que será, por ejemplo, *El Conde Sol*, aquí tan solo una breve narración.

De *¡Kikirikí!*, publicará allí algunas de las obras que parecen pertenecer a él (no queda claro en un primer momento qué obras comprende realmente este volumen), que son las siguientes: *Tres con un burro* y *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, ya mencionada. Hay una tercera pieza de teatro infantil que no pudo ser incluida en la revista y, al parecer, debe pertenecer a este volumen. Es la titulada *Los siete cabritillos y el reloj*, que la autora la da por perdida. Asimismo, también incluirá en las páginas de esta revista obras como *Rafael el valeroso* (que aparece en el manuscrito



con el título *El mago y las cabecitas*), *Vino el arcángel* y *La batalla de Acoma* (publicada en dos números diferentes y consecutivos de la *Estafeta*).

Volviendo de nuevo a la postguerra, en concreto a los años cuarenta, observamos cómo van creciendo en importancia en el teatro para niños, junto a Carmen Conde, figuras tan importantes como Gloria Fuertes, que ya había estrenando varias de sus primeras obras dramáticas infantiles en las sesiones dominicales del Teatro Infantil Maravillas en Madrid.

Carmen había editado, sobre todo, relatos históricos para niños y jóvenes y dio a conocer a su famosa gata Doña Centenito o a Chismecita, pero también la primera obra para niños *Aladino*, editada por la editorial Hesperia. Una adaptación de la famosa narración extraída de *Las mil y una noches* que no solo será publicada, sino que, además, será llevada a escena con un clamoroso éxito en el Teatro Nacional Lope de Rueda, el 11 de noviembre de 1943, con música de Ángel Martínez Pompey y la dirección-adaptación de Genaro Xavier Vallejos (también director del Teatro Lope de Rueda). El éxito de crítica y público fue arrollador.

A su vez, Conde colabora en Radio Nacional de España en un programa destinado al público infantil, para el que realiza una serie de guiones teatrales para niños retransmitidos entre 1947 y 1980, dentro de la Revista Literario-Radiofónica para niños creada por la propia Carmen Conde (el programa cambiará de título alguna vez). Aquí, ella misma se incluye como un personaje más de ficción bajo su conocido seudónimo Florentina del Mar. Entre los títulos retransmitidos destacamos los incluidos en los *Siete homenajes a Cervantes, en su IV Centenario (Homenaje dividido en cinco escenas): Tres caballeros en el Museo Naval, Unos minutos con Don Miguel de Cervantes, Don Quijote y su biblioteca, Gran retablo del Cid Campeador y Don Quijote de la Mancha, Del diálogo que hubieron Don Quijote y Sancho acerca de Dulcinea del Toboso*. Todos ellos muy en la línea del *Retablo Jovial* de Alejandro Casona.

Tendrá, a su vez, entre manos un proyecto titulado *Cuentos maravillosos para niños de buena fe*, que también aparece en sus



manuscritos como *El mundo empieza fuera del mundo*. Estos son una serie de breves narraciones que fueron publicadas en su mayoría durante estos años en diferentes números de *La Estafeta Literaria*.

Asimismo, para la radio modifica obras de teatro propias, como *La bruja Patitembleque* (adaptación de su obra *Tres con un burro*) y parece ser que *La madre de los vientos* o *Conflicto entre el sol y la luna*, entre otros posibles textos escritos con anterioridad.

A causa del éxito de *Aladino*, escribirá *El conde Sol* animada por Genaro Xavier Vallejos. Sobre este romance ya creó una breve narración para *La Estafeta Literaria* y otro más extenso, incluido en *Cuentos del Romancero*⁹. A su vez, se producirán muchas reediciones de la obra hasta los años 80 e, incluso, se llevará a TVE. *El conde Sol* pudo haber seguido la misma suerte que *Aladino* y haber pasado por el Lope de Rueda, pero graves problemas referentes a la continuidad en el cargo directivo de Vallejos lo impidieron.

Por estas mismas fechas, en torno a 1945, vuelve a la temática navideña que inició el año anterior con *Vino el arcángel* e inicia un proyecto titulado *Del libro Belén*, que se caracteriza por la existencia de varios borradores en los que la autora transforma, cambia, vuelve sobre el mismo texto una y otra vez a la búsqueda de perfección y otras posibilidades o vías creativas: televisión, radio, narración... incluye aquí, por primera vez, alguna de las *Canciones de los Reyes Magos* pertenecientes a su futuro Premio Nacional de Literatura Infantil en 1987: *Canciones de nana y desvelo*¹⁰. La repercusión del éxito de Carmen Conde en este género teatral se expandirá; su nombre es ya más que conocido en la poesía para adultos y en experiencias infantiles como la narración, poesía, radio... Esto hará que en el año 1947 se ponga en contacto con Carmen Conde, desde Valencia, la

⁹ Carmen Conde, *Cuentos del Romancero*, Madrid, Escuela Española, (Colección Caballo de Cartón, número 39), 1987.

¹⁰ Carmen Conde, *Canciones de nana y desvelo*, ilustr. de Marisa Salmeán y prólogo de Eduardo Soler Fierres, Madrid, Miñón, 1985.



compositora Matilde Salvador para crear conjuntamente un *Belén* escenificado.

A partir de ese momento arranca un apasionante y curioso proceso de creación basado en el intercambio epistolar, pues no se conocerán personalmente ambas mujeres hasta mucho después de la gestación del texto. Matilde Salvador será quien sugiera a Carmen la incorporación en el texto de ciertos romances y canciones a las que pondrá música ella misma, como *Romance de la fe de ciego* o *María se está peinando*; será a su vez Carmen quien se ocupará de dar entidad dramática al torrente de ideas transmitidas mediante cartas entre ambas.

El resultado es un gran tríptico dividido en estampas titulado *Belén (Auto de Navidad)*, que tendrá muchas dificultades para poder ser estrenado. Se consigue alguna audición en Radio Nacional de fragmentos de texto y música, y lo mismo en Radio Valencia. Se barajan nombres como los de Blanca Seoane y Victoria de los Ángeles para cantar las canciones en su tan deseado estreno. En 1948 se publica por primera vez, pero incompleto, en la revista *Mundo Hispánico*¹¹.

En los años cincuenta nos encontramos con un teatro para adultos en el que se hace muy difícil nadar aún. El teatro vegeta ante una burguesía complaciente y acomodada al sistema, mientras autores como Buero Vallejo y algún otro intentarán burlar la censura para protestar:

Lo mismo va ocurrir con el teatro infantil, pero, en el caso de Carmen Conde, ella va a escribir piezas dramáticas de indudable calidad y peso, tanto literario como teatral. Se ajustará a las medidas del régimen, escribiendo teatro para niños como nadie, quizás por entonces, lo lograría hacer: belleza y arquitectura teatral en equilibrio. Y no durará en llevarle la contraria a la censura, venga esta de donde venga. Un claro ejemplo de ello lo encontramos cuando la Iglesia Católica le pida cambiar el argumento de

¹¹ Carmen Conde, «Belén», en *Mundo Hispánico*: La revista de veintitrés países (mensual), número. 10, Madrid, noviembre/diciembre. 1948, p. 4.



su Auto de Navidad *Belén* por no ajustarse a las sagradas escrituras: no cambiará ni una coma.

Estos años cuarenta y cincuenta serán inaugurados por Carmen Conde con la lectura dramatizada de su *Belén* en el conservatorio de Valencia, a la que no pudo asistir, pero en 1952 se estrenará con muchísimo éxito en el Teatro Principal de dicha ciudad. Deberemos esperar al año 1953 para su publicación completa por la editorial Enag¹² y su grabación discográfica unos años más tarde por discos Pax¹³, en la que no se incluye la música que la compositora valenciana Matilde Salvador creó para la obra dramática. Mucho tiempo después, en el año 1979 y en la edición del texto por la editorial Escuela Española¹⁴, tendremos la inclusión de un poema de su marido Antonio Oliver al final de la obra, titulado *Seguidillas a lo divino*. No será esta la única colaboración conjunta del matrimonio dentro del teatro infantil.

Su obra *Aladino* se estrenará por Televisión Española en un programa en los años ochenta. *Belén* también será emitido por aquellas fechas con el título *Esquema con romance de la fe de ciego*. Estas no serán las únicas obras dramáticas infantiles de Carmen Conde adaptadas textualmente por ella misma para el ente televisivo.

Ya a principios de los años sesenta y con la llegada de aires renovadores en el teatro para adultos (que al parecer van perdiendo poco a poco el miedo al lobo y a los dragones: los bellos durmientes van despertando del que parecía un eterno sueño) Carmen Conde crea una de sus obras dramáticas más interesantes, pensando en ellos. Escrita para ser representada por el actor murciano Julio Pineda y titulada *Nada más que Caín*¹⁵.

¹² Carmen Conde, *Belén (Auto de navidad)*, Madrid, ENAG (Escuela Nacional de Artes Gráficas), 1953.

¹³ Carmen Conde, *Belén (Auto de navidad en dos actos)*, Madrid, casa de discos Pax, 1953.

¹⁴ Carmen Conde, *Belén (Auto de navidad)*, Madrid, Escuela Española, 1979.

¹⁵ Carmen Conde, *Nada más que Caín*, introducción de Antonio Morales, Murcia, Universidad, 1995 (Antología Teatral Española).



Dentro de la dramaturgia infantil, escribirá un enigmático texto titulado *En el agua y con buen tino vencerás al enemigo*, obra en la que unos niños luchan contra el mal, personificado en la figura del propio diablo. Buen argumento para comenzar los años sesenta.

También publica su primer volumen de teatro para niños: *A la estrella por la cometa*¹⁶, premio Doncel en 1961. En este volumen aparecen por primera vez tres dramas infantiles de gran importancia en la creación dramática de Carmen Conde: *El monje y el pajarillo*, *El lago y la corza* y *El conde Sol*, junto a una pieza dramática escrita por su marido Antonio Oliver, titulada *Morir sino sin miedo*.

En los años sesenta encontrará Carmen en el medio televisivo un camino más para poder estrenar sus dramas infantiles, y lo hará con muchísimo éxito de audiencia. En el año 1961 serán adaptados por ella misma para Televisión Española los títulos *El lago y la corza*, con música de Matilde Salvador, siendo una de las primeras obras televisadas de la autora, y *El conde Sol* (con el título *Romance dramatizado*). Ambos fueron emitidos ese mismo año.

En 1967, Carmen Conde recibe el Premio Nacional de Literatura. Y un año después se embarcará de lleno, por fin, en la aventura televisiva, estrenando en dicho medio *El monje y el pajarillo*, con texto adaptado por la autora y titulado para la ocasión *Un pájaro canta* (a estos guiones televisivos en formato teatral le seguirán otros a partir de estos años sesenta). Un año después, muere su marido Antonio Oliver Belmas y la autora pasa por una temporada de sequía creativa y crisis personal. Una vez que resurge de las cenizas, comenzará los setenta con obras dramáticas para adultos, como *En familia*, *La boda* o *La madre del hombre*.

Entramos ya ante un giro histórico para la mayoría de los creadores en España, que será la muerte de Francisco Franco y la llegada al trono de don Juan Carlos I en 1975. Tres años después, Carmen Conde es elegida

¹⁶ Carmen Conde, *A la estrella por la cometa*, Madrid, Doncel, 1961.



académica de la Real Academia Española, siendo la primera mujer que ingresa en ella.

En estos años tenemos títulos tan importantes y revolucionarios dentro de la dramaturgia infantil como *Las tres Reinas Magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*¹⁷ y *El camello cojito (Auto de los Reyes Magos)* ambos de Gloria Fuertes. Las ilustraciones del primero son realizadas por Ulises Wensell, que también colaborará con Carmen en alguna de sus creaciones.

La colección *Bambalinas* comienza su importante labor en la dramaturgia infantil y Alfonso Sastre escribe a su vez el *Pequeñísimo Organon* primera¹⁸ y segunda¹⁹ parte, rememorando a Brecht y acercando su *Pequeño Organon*²⁰ al teatro infantil, creando así una de las primeras poéticas de teatro infantil en España, conocida hasta ahora como tal. Cuenta también el autor con un título tan brechtiano como *El circulito de tiza* (1962) que está constituida por dos piezas teatrales: *El circulito chino* y *Pleito de la muñeca abandonada*. Esta última fue publicada de modo independiente con el título *Historia de una muñeca abandonada* y representada por Strehler en el Piccolo de Milán en 1976. Pasó luego por las tablas del Teatro María Guerrero de Madrid (Centro Dramático Nacional), en 1989, con la misma dramaturgia del director italiano, siendo publicada esta última con el título *Muñeca 88*²¹.

En el *Pequeñísimo Organon* coincide en la mayoría de los puntos con las características del teatro de Carmen Conde, al igual que ocurrió con Muñiz. Nuestra autora tenía ya bastante claro lo que quería para el teatro infantil desde los años treinta.

¹⁷ Gloria Fuertes, *Las tres Reinas Magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*, ilustr. Ulises Wensell, Madrid, Escuela Española, 1979.

¹⁸ Alfonso Sastre, «Pequeñísimo Organon», en *Cuadernos de teatro infantil*, Madrid, RESAD, 1972, pp. 8-9.

¹⁹ Alfonso Sastre, «Pequeñísimo Organon», en *El Urogallo*, número 18, noviembre-diciembre de 1972, p.129.

²⁰ Bertolt Brecht: *Pequeño Organon*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.

²¹ Alfonso Sastre, *Teatro para niños*, Hondarribia, Hiru, 1993, p 5 y http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/alfonsosastre/pcuartonive (dirigida por Mariano de Paco).



A partir de aquí y hasta los años ochenta se suceden las reediciones de obras de Carmen Conde, ya publicadas una y otra vez con muchísimo éxito: *Belén*, *El conde Sol*, *El lago y la corza*, *Llega el niño...* (*Estampa del nacimiento*), entre otros títulos ya conocidos. También publica un nuevo volumen: *Una niña oye una voz*²², que, junto al cuento *El ruiseñor enamorado*, incluye dos piezas dramáticas que son las ya conocidas *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* y la inédita *Una niña oye una voz*, que da título al volumen.

Adaptará y creará para la televisión varios títulos como *Llega el niño* (*Estampa del nacimiento*) titulado ahora *Breve estampa del nacimiento de Jesús* o *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* entre otros, pues la lista de estos estrenos para el medio televisivo es extensa y la mayoría serán adaptaciones de textos de la misma autora.

La oferta editorial es muy amplia para la literatura infantil por entonces. Se llegan, por ejemplo, en 1981 a casi cinco mil títulos dedicados a este tipo de público. Incluso el Ministerio de Cultura organiza el I Simposio Nacional de Literatura Infantil (1979). De ahí en adelante ya tenemos Premios Nacionales y autores como Juan José Millás, Carmen Martín Gaité o Camilo J. Cela escribiendo para los niños y aprovechando «la moda por este tipo de literatura». Editoriales y colecciones como Anaya, Alfaguara, Lumen, Miñón, S.M, El Barco de Vapor, Austral-Juvenil, Espasa-Calpe..., dedican sus esfuerzos a este tipo de creación para niños. El futuro es más que esperanzador para todos los amantes de la literatura infantil.

Es en los años 80, cuando los pioneros en el teatro infantil deberían recoger su fruto y ser reconocida su labor en la lucha por dar dignidad en España, es cuando comienzan a manifestarse en Carmen Conde los primeros síntomas de la enfermedad de Alzheimer. En el año 1981 escribe lo que será su última obra dramática para niños. A Carmen se le olvida poner título a la obra. Dada la relevancia que se da a la expresión «levantar a un muerto» y a

²² Carmen Conde: *Una niña oye una voz*, Madrid, Escuela Española, 1979.



que este sea el tema principal de la obra, es decir, exhumar un cadáver cualquiera y volverlo a enterrar con todos los honores inventados en torno a él, para dar así gloria a un pueblo que carece de nombres ilustres, me hace pensar que pudo haber sido esta frase el título planeado por Carmen Conde para la que sería su última creación en el teatro para niños.

De ahí en adelante se vuelven a reeditar sus obras teatrales infantiles más significativas, sobre todo por la editorial Escuela Española (esta publicará la obra de Gloria Fuertes, Bravo-Villasante, Ángeles Gasset, Muñoz Hidalgo, etc.). En 1991 intentará, sin éxito, publicar su inédito *Del libro Belén* por la editorial Everest y, un año después, Conde es ingresada en una residencia especializada en Majadahonda (Madrid), muriendo el 8 de enero 1996.



BIBLIOGRAFÍA

1. DE CARMEN CONDE:

1.1 OBRAS DRAMÁTICAS PARA NIÑOS Y JÓVENES EDITADAS:²³

Aladino: teatro para niños, en dos actos, firmado por Florentina del Mar, Madrid, Hesperia, 1944. Estrenada en el Teatro Nacional Lope de Vega, el día 11 de noviembre de 1943. También en TVE a comienzos de los años sesenta.

«El molino que no obedecía al viento», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 1, (Sección: Nana, nanita, nana), 5 de mayo de 1944, p. 30. Sin estrenar.

«El sueño encerrado», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 3, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 15 de abril de 1944, p. 30. Sin estrenar. Sin estrenar.

«Conflicto entre el sol y la luna», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 11, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 25 de agosto de 1944, p. 30. Sin estrenar.

«La madre de los vientos», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 12, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 10 de septiembre de 1944, p. 30. Sin estrenar.

«Ángeles de vacaciones», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 13, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 25 de septiembre de 1944, p. 30. Sin estrenar.

«Rafael el Valeroso», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 15, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 1 de noviembre de 1944, p. 30. Sin estrenar.

²³ Seguimos aquí el orden cronológico de las obras.



- «Currito y un eclipse», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 17, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 1 de diciembre de 1944, p. 30. Sin estrenar.
- «Vino el arcángel», firmado por Florentia del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 18, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 15 de diciembre de 1944, p. 30. Sin estrenar.
- «La conquista de Acoma (obra en cuatro actos)», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 22, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 28 de febrero de 1945, p. 30. Sin estrenar. Adaptada para TVE y emitida durante los años sesenta, titulada para dicho medio *La conquista de Acoma*.
- «Este niño Jesús que siempre nace», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 39, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 30 de diciembre de 1945, p. 30. Sin estrenar.
- «El rey de bastos y las tres hijas del rey de copas», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 25, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 25 de abril de 1945, p. 30.
- «Tres con un burro», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 34, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 25 de septiembre de 1945., p. 30. Sin estrenar.
- Belén (Auto de Navidad)*, *Mundo Hispánico*. [La revista de veintitrés países (mensual)], núm. 10, Madrid, noviembre/ diciembre 1948.
- Belén (Auto de Navidad)*, Madrid, Enag, 1953. Estrenado en Valencia. Teatro Principal. Diciembre de 1953.
- Belén (Auto de Navidad)*, *Mundo Hispánico*. [La revista de veintitrés países (mensual)], Año 13, número. 153, Madrid, diciembre 1960.
- A la estrella por la cometa*, Madrid, Doncel (Colección “La ballena alegre”), 1961. Contiene:
- El monje y el pajarillo*. Sin estrenar. Adaptada para ser emitida por TVE el 8 de agosto de 1968 con el título *Un pájaro canta*.



-*El lago y la corza*. Sin estrenar. Adaptada para ser emitida por TVE en el año 1961.

-*El conde Sol*. Sin estrenar. Adaptada para ser emitida por TVE el 25 de agosto de 1968.

-*Morir sino sin miedo* (Antonio Oliver). Sin estrenar.

A la estrella por la cometa, Madrid, Doncel (Colección “La ballena alegre”, 1969². Contiene:

-*El monje y el pajarillo*.

-*El lago y corza*.

-*El conde Sol*.

-*Morir sino sin miedo* (Antonio Oliver).

El conde Sol, Madrid, Escuela Española, 1979.

Una niña oye una voz, Madrid, Escuela Española, 1979. Contiene:

-*Una niña oye una voz*.

-*El ruiseñor enamorado*. (Es un cuento).

-*El Rey y de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*. Sin estrenar.

Adapta para ser emitida por TVE el 1 de octubre de 1968.

Belén (Auto de Navidad), Madrid, Escuela Española, 1979.

El monje y el pajarillo, Madrid, Escuela Española, 1980.

El lago y la corza, Madrid, Escuela Española, 1980.

«Llega el niño... (Estampa del nacimiento)», en *Cuentos para niños de buena fe*, Madrid, Escuela Española, 1981. Sin estrenar. Llevada a TVE en los años sesenta.

Belén (Auto de Navidad), Madrid, Escuela Española, 1982².

Belén (Auto de Navidad), Madrid, Escuela Española, 1983³.

El conde Sol, Madrid, Escuela Española, 1983².

El lago y la corza, Madrid, Escuela Española, 1983².

Carmen Conde. Antología Infantil y Juvenil, ed., Caridad Fernández Hernández, sel. de textos, Marisa López Soria, [diseño y maquetación, Marta Pina], Cartagena, Patronato CC/AO. Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura y Dirección Profesional



e Innovación Educativa, 2006 (Esta antología contiene entre otros textos infantiles, las siguientes obras dramáticas para niños: *Belén*, *El lago y la corza* y *El conde Sol*).

1.2. ADAPTACIONES Y GUIONES PARA TVE:

Inéditos a partir de obras teatrales infantiles de la autora:

La bruja Patitembleque (1944).

El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas VII (1971).

Aladino (1968-1970?).

Un pájaro canta (Adaptación de la obra “*El monje y el pajarillo*”) (1968-1970?).

La conquista de Acoma.

Belén (1968-1970).

1.3. ADAPTACIONES PARA LA RADIO DE OBRAS TEATRALES INFANTILES DE CARMEN CONDE (¿1947?):

Editados:

Rosas de milagro, *Revista Sinfonía (Actividades de la radio)*, año I, número II, 1 de noviembre de 1947.

Inéditas:

Viajes de ensueño (s.f).

Rosas de milagro (1947).

Tres caballeros en el museo Naval (s.f).

Adaptación de *Belén* para radio (s.f).

Guiones teatrales infantiles para Radio Nacional de España. (1947-1949 y 1950-1951).

Siete homenajes a Cervantes, en su IV Centenario.



1.4. OTROS FORMATOS DE CREACIÓN:

Discos:

Belén (Auto de Navidad en dos actos), Madrid, E.N.A.G y casa discográfica Pax, 1953 y 1960.

1.5. OBRA NO DRAMÁTICA DE CARMEN CONDE UTILIZADA EN EL PRESENTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.²⁴

Júbilos (poemas de niños, rosas, animales máquinas y vientos), prólogo de Gabriela Mistral, dibujos de Norah Borges, Murcia, Sureste, 1934.

Historia de seres maravillosos para niños llenos de fe, Solares Infantiles, Madrid, 1942.

«TEATRO», en *La Estafeta Literaria*, número 3, (nana, nanita, nana) Madrid, 15 de abril de 1944, p. 30.

«Venturas y desventuras de los cuatro condes. II. El Conde Flores» en *La Estafeta Literaria*, número 4, Madrid, 30 de abril de 1944, p. 30.

«Breve revisión de la literatura infantil», en *La Estafeta Literaria*, número 19. 1 de enero de 1945.

«Las hijas del capitán Flor» en *La Estafeta Literaria*, núm. 31 (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 15 de febrero de 1945, p. 30.

Días por la tierra, Madrid, Editora Nacional, 1977.

Por la escuela renovada, Murcia, Universidad de Murcia, 1978².

Cuentos para niños de buena fe, Madrid, Escuela española, 1981.

Canciones de nana y desvelo, ilustr., Marisa Salmeán, prólogo, Eduardo Soler Fierrez, Madrid, Miñón, 1985.

Por el camino, viendo sus orillas, 2 vols., Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

²⁴ Seguimos aquí el orden cronológico de las obras. La autora firma su producción infantil desde el estallido de la guerra hasta bien entrados los años sesenta, como Florentina del Mar; evito repetir dicho seudónimo a continuación



Cuentos del Romancero, Madrid, Escuela Española (Colección Caballo de Cartón, número 39), 1987.

Memoria puesta en el olvido, Madrid, Torremozas, 1987.

Despertar, Madrid, Bruño, 1988.

Madre ballena y otros cuentos, Madrid, Everest, 1989.

Obra poética 1929-1966, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.

Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920), Melilla, UNED, 1991.

Antología poética, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Biblioteca Nueva y Patronato CC/AO, 2006.

Poesía completa, edición de Emilio Miró, Madrid, Patronato CC/AO, Castalia y Ayuntamiento de Cartagena, 2007.

1.6. ENTREVISTAS Y COLOQUIOS:

ANÓNIMO, «*Los poetas y los niños*», *Informaciones*, 9 de marzo de 1962, p. 6.

MORALES Y MARÍN, Antonio, «*El Belén de Carmen Conde*», *La Opinión*, Murcia, 24 de noviembre de 1989, p. 34.

2. SOBRE CARMEN CONDE:

2.1. ESTUDIOS SOBRE LA AUTORA Y SU CREACIÓN LITERARIA:

AA.VV, «De cara al Centenario de Carmen Conde (1907-2007)», *Cuadernos del Estero. Revista de estudios e investigación*, núm. 20, 2006.

_____, *Presencia. Revista Literaria y cultural*, núm. 1 (2ª época), noviembre 2007, Cartagena, Patronato Carmen Conde/Antonio Oliver.



- _____, *Carmen Conde. Voluntad Creadora*, Cartagena, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Patronato CC/AO/Consejería de Cultura, Juventud y Deportes de la Región de Murcia, 2007.
- _____, *Carmen Conde. 1907-2007* (catálogo exposición monográfica), Fuente Álamo de Murcia, Ayuntamiento de Fuente Álamo (Murcia), 2007.
- _____, *Pasión por crear* (coord. Francisco Henares y Caridad Fernández), Cartagena, Áglaya, 2008.
- _____, *En un pozo de lumbre*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008.
- CAIAZZO, Michela, «Carmen Conde en *Mujeres Libres*. La voz de una pedagoga en la Guerra Civil», en *La Lengua de las Mariposas (Associazione Culturale)*.
- <http://www.google.es/search?client=firefox-a&rls=org.mozilla%3> 28 dic. 2009.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Introducción», en Carmen Conde, *Antología Poética*, Madrid, Biblioteca Nueva y Patronato CC/ AO, 2006.
- FERRIS, José Luis, *Carmen Conde. Vida, Pasión y Verso de una Escritora Olvidada*, Madrid, Patronato CC/AO y Temas de Hoy, 2007.
- HENARES DÍAZ, Francisco y FERNÁNDEZ, Caridad, (coord.) *Pasión por Crear*, Cartagena, Asociación de Amigos del Archivo de Cartagena, abril 2008.
- LUIS, Leopoldo de, *Carmen Conde*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, 1982.
- _____, «Prólogo» en *Carmen Conde, Mujer sin Edén*, Madrid, Torremozas, 2007.
- MISTRAL, Gabriela, «Prólogo», en Carmen Conde, *Júbilos (poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos)*, Murcia, Sudeste, 1934.
- RUBIO PAREDES, José María, *La obra juvenil de Carmen Conde*, Madrid, Torremozas, 1990, pp. 115-124.
- XIMÉNEZ, Damián, *Carmen Conde (Biografía)*, Barcelona, C y H, 2005.



2.2. ESTUDIOS GENERALES O PARCIALES SOBRE EL TEATRO PARA NIÑOS, JÓVENES Y ADULTOS DE CARMEN CONDE:

AA.VV, *Carmen Conde. Voluntad Creadora*, Cartagena, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Patronato CC/AO/Consejería de Cultura, Juventud y Deportes de la región de Murcia, 2007.

_____, *Pasión por crear*, Cartagena, Áglaya, 2008.

AHUMADA ZUAZA, Luis, «El teatro para niños de Carmen Conde» en *De cara al nacimiento de Carmen Conde (1907-2007). Cuadernos del Estero. Revista de Estudios e Investigación*, número 20, Cartagena, 2006, pp. 117-133.

_____, «El teatro para niños de Carmen Conde» en *Presencia. Revista Literaria y Cultural*, número 1 (2ª época), noviembre 2007, Cartagena, Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver, pp. 28-34.

_____, «El teatro para niños de Carmen Conde» en *CLIJ*, Barcelona, año 21, número 216, junio 2008, pp. 26-34.

_____, «El teatro para niños de Carmen Conde» en *Pasión por crear*, Francisco Henares y Caridad Fernández, coord., Cartagena, Áglaya, 2008, pp. 117-133.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Doncel, 1969.

CONDE, Carmen y MORALES Y MARÍN, Antonio, *Carmen Conde Abellán, breve currículum vitae*, (inédito). Patronato CC/AO.

FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa, *Teatro Español del siglo XX para la Infancia y la Juventud (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid, Escuela Española, 1987.

GARCÍA PADRINO, Jaime, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Editorial Pirámide, 1992.



MARTÍN GONZÁLEZ, M^a Victoria, «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX», en *CLIJ*, Barcelona, año 21, número 220, noviembre 2008. pp. 7-36.

MORALES Y MARÍN, Antonio, *El teatro de Carmen Conde*, texto inédito propiedad del autor. Patronato CC/AO.

_____, «Introducción» en Carmen Conde, *Nada más que Caín*, Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1995.

_____, *Carmen Conde y la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia*, Murcia, ESAD, 1995/1996.

PACO, Mariano de y SERRANO, Virtudes: «La dramaturga Carmen Conde», en *La Ratonera*, revista asturiana de teatro, número. 22, enero de 2008, pp. 58-64. Entrevista.

_____, «Carmen Conde, autora dramática» en *Carmen Conde. Voluntad creadora*, Cartagena, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Patronato Carmen Conde- Antonio Oliver/Consejería de Cultura y Deportes de la Región de Murcia, 2007. pp. 211-227.

2.3. CRÍTICAS, ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS A PROPÓSITO DE LOS ESTRENOS Y EDICIONES DE SUS TEXTOS TEATRALES:

ANÓNIMO, «Teatro infantil Lope de Rueda», *Ya*, 7 de noviembre de 1943, p. 7.

_____, «Teatro infantil Lope de Rueda. Entrevista con el director», *ABC*, 9 de noviembre de 1943, p. 3.

_____, «Teatro infantil Lope de Rueda», *Arriba*, 9 de noviembre de 1943, p. 15.

_____, «Cuento Oriental, adaptación de Florentina del Mar», *Ya*, 13 de noviembre de 1943, p. 2.

_____, «Actuación en el Español del Infantil Lope de Rueda», *Arriba*, 13-11-1943.

_____, «Retablo de Navidad», *Jornada*, 20 de diciembre de 1949, p. 20.



- _____, «Belén», *Las Provincias*, 5 de enero de 1950.
- _____, «Audición de Retablo de Navidad, de Carmen Conde y Matilde Salvador», *Levante*, 5 de enero de 1950, p. 6.
- _____, «Instituto Iberoamericano (Retablo de Navidad)», *Las Provincias*, 7 de enero de 1950, p. 2.
- _____, «El Retablo de Navidad, de Carmen Conde y Matilde Salvador, en el Teatro Principal», *Jornada*, 28 de noviembre de 1953, p. 2.
- _____, «El domingo, Retablo de Navidad: son autores Carmen Conde y Matilde Salvador. La representación será a beneficio de la campaña de Navidad y Reyes», *Jornada*, 24 de diciembre de 1954, pp. 6 y 7.
- _____, «Se estrena en Valencia “Retablo de Navidad” de Carmen Conde y Matilde Salvador», 1954.
- _____, «Belén, auto de Navidad en dos actos», en *BOLETÍN de los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Gráficas*, año II, abril-mayo 1954, número. 5.
- _____, «Informaciones Teatro. Teatro infantil Lope de Rueda en el español» *ABC*, 12 noviembre de 1943.
- FEDERICO, «Audición de “Retablo de Navidad” en el Conservatorio» *Jornada*, 7 de enero de 1950, p. 10.
- F. de I., «Español. Presentación del teatro Lope de Rueda y estreno de “Aladino”. Cuento oriental en dos actos y diez cuadros, adaptación de Florentina del Mar», *Pueblo*, 12 de noviembre de 1943, p. 2.
- G.S., «En el Español, “Aladino o la Lámpara Maravillosa”», *Sol*, 12 de noviembre de 1943.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «“Aladino”. Cuento infantil escenificado por el Teatro Lope de Rueda. Constituyó un gran éxito de belleza y de arte», *Informaciones*, 12 de noviembre de 1943, p. 8.
- LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo, «Juventudes Musicales. Retablo de Navidad, dos actos, solos, coros y orquesta», Valencia, 29 de diciembre de 1953.



IFACH, María de Gracia, «Acontecimiento teatral: retablo de Navidad. Libro de Carmen Conde, música de Matilde Salvador», *Las Provincias*, 26 de diciembre de 1953, p. 12.

MORALES DE ACEVEDO, «Chicos y Grandes, en el Español: las maravillas de Aladino», en *El Alcázar*, 22 de noviembre de 1943, p. 4.

2.4. CARTAS Y OTROS TIPOS DE CORRESPONDENCIA ESCRITA RELATIVA AL TEATRO INFANTIL Y JUVENIL DE LA AUTORA:

Carta de María Cegarra Salcedo a Carmen Conde, La Unión (Murcia), 20-4-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 018-01754.

Carta de Boris Bureba a Carmen Conde, Madrid, 20-8-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 018-01778.

Carta de Carmen Conde a Boris Bureba, Cartagena, 14-9-1935, Arch. Patronato Carmen Conde- Antonio Oliver, sign. 018-01782.

Carta de Manuel Aguilar Muñoz a Carmen Conde, Madrid, 5-11-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 018-01787.

Carta de Manuel Aguilar a Carmen Conde, Barcelona, 13-11-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 018-01789.

Carta de Carmen Conde a Manuel Aguilar, Madrid, 14-11-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 019-01804.

Carta de Carmen Conde a Manuel Aguilar, Madrid, 29-11-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 019-01803.

Carta de Manuel Aguilar a Carmen Conde, Madrid, 12-12-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 019-01801.

Carta de Manuel Aguilar a Carmen Conde, Madrid, 7-1-1936, Arch. Patronato CC/AO, sign. 019-01872.

Tarjeta postal de Manuel Aguilar a Carmen Conde, Madrid, 1-4-1936, Arch. Patronato CC/AO, sign. 020- 01998.



- Carta de la Editorial Espasa-Calpe a Luis Calandre Ibáñez, Madrid, 7-11-1939, Arch. Patronato CC/AO, sign. 021-02066.
- Carta de Genaro Xavier Vallejos a Carmen Conde, Madrid, 10-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 027-02662.
- Carta de Luis Calandre a Antonio Oliver, Madrid, 12-12-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 039-028.
- Carta de Genaro Xavier Vallejos a Carmen Conde, Madrid, 10-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 027-02662.
- Carta de Ángel Martín Pompey a Carmen Conde, Madrid, 20-4-1944, Arch. Patronato CC/AO, sign. 028-02708.
- Carta de F. Lizárraga, Secretario General de la Sociedad General de Autores a Carmen Conde, Madrid, 17-11-1944, Arch. Patronato CC/AO, sign. 027-02687.
- Carta de Ramón Gómez Sánchez a Carmen Conde, Pego (Alicante), 5-10-1945, Arch. Patronato CC/AO, sign. 034-058.
- Carta de Pieter Knops a Carmen Conde, Groningen (Holanda), 05-09-1946, Arch. Patronato CC/AO, sign. 036-085.
- Carta de Pieter Knops a Carmen Conde, Groningen (Holanda), 27-10-1946, Arch. Patronato CC/AO, sign. 037-017.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 22-12-1947, Arch. Patronato CC/AO, sign. 045-068.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 05-01-1948, Patronato CC/AO, sign. 050-006.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 17-01-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 047-100.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 31-01-1948, Patronato CC/AO, sign. 048-003.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 12-08-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 050-011.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 11-10-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-006.
-



- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 09-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-065.
- Carta de Amanda Junquera a Antonio Oliver Belmás, Madrid, 15-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 039-034.
- Carta de María Paz Abellán a Antonio Oliver, Madrid, 15-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 039-035.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 18-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-087.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 26-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-092.
- Carta de José Rodolfo Boeta a Carmen Conde, Madrid, 27-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-094.
- Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 29-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-098.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 15-12-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-079.
- Carta de Francisco Aguilar Gómez a Antonio Oliver, Cartagena, 6-1-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 054-001.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 21-01-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-008.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 22-01-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 053-009.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 31-10-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-004.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 07-11-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-032.
- Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 11-12-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-091.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 24-11-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-059.
-



- Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 20-12-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 059-001.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 26-12-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 059-027.
- Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 07-01-1950, Arch. Patronato CC/AO, sign. 060- 012.
- Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 06- 02-1950, Arch. Patronato CC/AO, sign. 060- 039.
- Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles), Madrid, 28-07-1968, sign. 162-005.
- Carta de Manuel Serrano (TVE) a Carmen Conde, Madrid, 15-1-1974. Arch. Patronato CC/AO, sign. 201-073.

3. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARÍA:

3.1. LIBROS:

- AA.VV, *Teoría y práctica de las publicaciones infantiles y juveniles*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.
- _____, *Autoras en la Historia del teatro español (1500-1994), Siglos XVII, XVIII y XIX*, vol. I, Madrid, ADE, 1996.
- _____, *Autoras en la historia del teatro español (1550-1994). Siglo XX*, vol. II, Madrid, ADE, 1997.
- _____, *Autoras en la historia del teatro español (1975-2000). Siglo XX (1975-2000)*, vol. III, Madrid, ADE, 1998.
- _____, *Autoras en la Historia del teatro español (1500-2000). Catálogo General e Índices*, vol. IV, Madrid, ADE, 2000.
- BENAVENTE, Jacinto, *Obras Completas*, tomos I-XII, Madrid, Aguilar, 1969.



- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil universal*, Madrid, Doncel, 1971.
- _____, «Pequeño diccionario de la literatura infantil española», en *El Libro Español*, tomo XV, noviembre 1972, pp. 25-32.
- _____, «Panorama de la literatura infantil y juvenil española» en *El Libro Español*, número 241, enero 1978.
- _____, *Historia de la Literatura infantil española*, Madrid, Doncel, 1983⁵.
- _____, *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*, Madrid, Escuela Española, 1985.
- _____, *Historia y antología de la literatura infantil universal*, 4 vols, Valladolid, Miñón, 1988.
- BRECHT, Bertolt, *Pequeño Organon*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.
- BUTIÑA JIMÉNEZ, J., «Panorama esquemático del teatro para niños en España» en *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, XLV, ASSITEJ/ España, mayo-agosto, 1989.pp.11-24.
- _____, *Guía del Teatro infantil y juvenil español*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992.
- CERVERA, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- COLLADO, Pedro, *La literatura infantil y los niños*, Madrid, Collado, 1955.
- DELGADO, Santiago, *Literatura en la región de Murcia*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1998.
- DÍEZ BORQUE, José M^a, (coord.). *Historia de la literatura Española. Siglos XIX y XX*, Madrid, Gaudiana, 1974.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier y PACO, Mariano de, *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio-Editora Regional, 1989.
- FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa, *Teatro Español del siglo XX para la Infancia y la Juventud (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid, Escuela Española, 1987.
-



- FORTÚN, Elena, *Teatro para niños*, Madrid, Aguilar, 1936.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes, «Incidencias de la literatura para adultos en la literatura infantil», en AA.VV., *Teoría y práctica de las publicaciones periódicas infantiles y juveniles*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, pp. 239-266.
- GRIMALT, Manuel, *Los niños y los libros*, Barcelona, Sayma, 1962.
- HÜRLIMANN, Bettina, *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona, Juventud, 1968.
- LAGE FERNÁNDEZ, Juan José, *Diccionario histórico de autores de la literatura infantil y juvenil contemporánea*, Granada, Octaedro, 2010.
- LAVAUD, J.M., «El teatro de los niños (1909-1910)» en *Hommage des hispanistas Français a Noël Salomón*, 1979, pp. 499-507.
- LÓPEZ TAMEZ, Román, *Introducción a la literatura infantil*; Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1990.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, *El teatro en Murcia en la II República*, Murcia, Universidad de Murcia/ESAD de Murcia, 1997.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María Isabel, *El teatro en la ciudad de Murcia durante la guerra civil*, La Rioja, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2005.
- MENDOZA FILOLLA, A. *El teatro infantil español (1875-1950). Aspectos sociales*, Barcelona, Edición del Autor, 1980.
- MIRÓ, Emilio, «Prólogo» en Carmen Conde, *Poesía Completa*, Madrid, Patronato CC/AO, Castalia y Ayuntamiento de Cartagena, 2007.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Madrid, ASSITEJ, 2006.
- O'CONNOR, Patricia, *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
-



- OLIVA, César, «La representación en Murcia durante el siglo XX», en *Cien años de literatura en Murcia*, dir. Manuel Fernández-Delgado Cerdá, Murcia, Museo de Ciudad, 2001, pp. 92-106.
- _____, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- PACO, Mariano de, «Autores en el teatro murciano del siglo XX», en *Cien años de literatura en Murcia*, dirección de Manuel Fernández-Delgado Cerdá, Murcia, Museo de la Ciudad, 2001, pp. 108-120.
- _____, http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/alfonsosastre/pcuartonine..
- PALOMO, M^a Pilar, «Las escritoras: Carmen Conde» en *Historia de la Literatura Española*, Ángel Valbuena Prat, tomo VI, Barcelona, Gustavo Gili, 1960.
- PASCUAL, Itziar (ed.), *Teatro Español para la Infancia y la Juventud (1800-1936)*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- PETRINI, ENZO, *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, Rialp, 1963.
- RAMALLO ASENSIO, Alfonso, *El teatro infantil*, Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, 1971. Tesis de Licenciatura. Dirigida por Manuel Muñoz Cortés.
- RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José, *Recuerdos del Teatro Circo. Recuerdos del Teatro Principal*, Cartagena (Murcia), Áglaya, 2005.
- ROMERO, Andrés, *Prensa juvenil*, Manuales para especialistas, Madrid, Doncel, 1967.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975¹⁰.
- _____, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986¹⁰.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984.
- SARTO, Montserrat, «La literatura para niños en lengua castellana», en Bettina Hürlimann, *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona, Juventud, 1968, pp. 293-313.
- SASTRE, Alfonso, *Obras completas I*, Madrid, Aguilar, 1968.



- _____, «Pequeñísimo Organon», en *El Urogallo*, número.18, noviembre-diciembre de 1972, p. 129.
- SUNYER, María Nieves, «El teatro para la infancia y la juventud en el mundo» en *I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud*, Madrid, A.E.T.I.J, 1968.
- SUNYER, M^a Dolores, «Teatro Infantil» en *Primer Acto* 96 (mayo 1968), pp. 11-13.
- TEJERINA LOBO, Isabel, *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1993.
- VERA MUÑOZ, María Pilar, *Panorámica del teatro infantil español en los siglos XIX-XX*, Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Letras, 1966. Tesis de Licenciatura. Dirigida por Mariano Baquero Goyanes.

3.2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

- ALTABELLA, José, «Las publicaciones infantiles en su desarrollo histórico» en *Curso de Prensa Infantil*, Madrid, Escuela Oficial de Periodismo, 1964.
- CARANDELL, José M^a, «El teatro infantil en España», en *Primer Acto*, número 71 (diciembre 1965-enero 1966).
- «Dramaturgas españolas. Presencia y condición en la escena española contemporánea. Mesa redonda», *Estreno*, XIX, 1, 1993.
- GARCÍA PADRINO, Jaime, «La ilustración de los libros infantiles en el contexto cultural de la España de hoy», en *El Libro Español*, número 283, julio-agosto 1981
- IRUÑA, Fernando, «La evolución del periódico infantil en España. De *Los niños* a *Flechas* y *Pelayos*, pasando por *TBO*» en *Sí*, supl. Semanal de *Arriba*, número103, Madrid, 26 de diciembre de 1943.
- MARTÍN INIESTA, Fernando, «Ideología y desmitificación en el teatro infantil» en *República de las Letras*, 53, octubre 1997, pp. 39-44.



- MOIX, Ana, «Érase una vez...La literatura infantil a partir de los años 40», en *Vinculación Femenina*, número 5, Madrid, 1 noviembre 1976. pp. 28-39.
- MUÑIZ, Carlos, «El teatro y los niños» en *Primer Acto*, números 29 y 30, diciembre de 1961-enero de 1962, pp. 30-36.
- RUBIO PAREDES, José María, *Los seudónimos literarios de Carmen Conde en la posguerra*, *Cartagena Histórica*, número 12, Áglaya, mayo 2004.
- SANTOLARIA SOLANO, Cristina, «Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud» en *Revista de Estudios Teatrales*, número. 13-14, 1998-2001, pp. 459-487.



Luis Matilla et le «teatro de animación»: une alternative à l'image hypermédia depuis la scène?

Euriell Gobbé-Mévellec
Laboratoire LLA CREATIS
IUFM Midi-Pyrénées
Université de Toulouse-Le Mirail
euriell.gobbe-mevellec@univ-tlse2.fr

Mots-clefs :

Luis Matilla, Teatro de animación, Interactivité, Théâtre itinérant

Key Words :

Luis Matilla, Teatro de animación, Interactivity, Itinerant Theater

Résumé :

Le dramaturge et pédagogue espagnol Luis Matilla, incontournable dans le paysage du théâtre jeune public espagnol, a proposé dans les années 1980 une formule théâtrale innovante, le « teatro de animación ». S'inspirant des nouvelles pratiques médiatiques qui visent l'immersion du récepteur dans l'univers fictionnel, Matilla invente un dispositif théâtral itinérant, en plein air, qui sollicite la participation active, à la fois intellectuelle, émotionnelle et physique, du spectateur. Face à la concurrence que représente l'image télévisuelle, animée et sonore, immédiatement séduisante, le dramaturge fait le pari d'un théâtre capable de se régénérer à son contact, capable d'adapter davantage son mode de communication aux spécificités de son jeune récepteur. Dans l'ambitieuse proposition de Matilla, le spectateur, dont le corps et l'esprit sont mobilisés dans l'aventure théâtrale, ne suspend pas son jugement critique comme il peut risquer de le faire lorsqu'il s'immerge dans l'image télévisuelle, mais fait au contraire jouer à plein son imagination. Cette proposition esthétique, malgré sa résonance limitée, gagne à être mise en lumière à l'heure où l'image numérique a gagné encore en capacité d'immersion et d'interactivité. Nous proposons pour cela de nous attarder sur l'une des pièces phare de Luis Matilla, *La Fiesta de los dragones*, dont le

prologue fait figure de manifeste, afin de souligner le caractère avant-gardiste du concept de « teatro de animación ».

Abstract :

The Spanish playwright and educationalist Luis Matilla, well known for his involvement in plays for Spanish youth, proposed during the 80's a brand new approach of theatre: the « teatro de animación ». Influenced by new media practices aiming at surrounding the viewers by a fictional universe, Matilla invented an outdoor itinerant theatrical device, which encourages an emotional, physical and intellectual participation of the audience. Due to the seducing TV images which combine move and sound, the playwright focused on the self-regenerating abilities of a theatre directly in contact with its audience, able to adapt itself to the specificities of the young viewers. With this ambitious approach, the viewer does not suspend his judgement as he would do with a TV show, but frees his imagination and gets involved physically and intellectually in the theatre adventure. This esthetical proposal, in spite of its limits, must be highlighted, especially today with the growing use of digital images to immerge and interact with the audience. To enlighten the avant-gardism of the « teatro de animación », we will study one of the most famous plays of Matilla, *La Fiesta de los dragones*, whose prologue can be seen as a manifesto.

Ninguna televisión del mundo podía ofrecerles la posibilidad de tocar el teatro con la mano teniendo a la naturaleza como escenario fantástico [...] El niño recibía al mismo tiempo juego, teatro y vida, unos ingredientes no demasiado abundantes en su realidad cotidiana modelada por la niñera electrónica en la que tanta confianza depositan sus mayores¹.

Le dramaturge et pédagogue espagnol Luis Matilla a senti dès les années 1980 la nécessité de faire dialoguer son mode d'expression, le théâtre, avec les nouvelles formes de communication. Le prologue de la pièce *La Fiesta de los dragones* constitue à ce titre une véritable profession de foi où l'auteur explique qu'il repense sa pratique et son écriture théâtrale en fonction du nouveau rapport de l'enfant aux médias de masse. Avec

¹Luis Matilla in Antonio Campuzano, « Conversaciones con Luis Matilla », *Educación y Medios*, Madrid, Asociación de Profesores y Usuarios de Medios Audiovisuales.



lucidité, il reconnaissait *l'inconfort* que son mode d'expression pouvait présenter face à d'autres pratiques plus récentes :

Si para un adulto permanecer en la fila veinte de un teatro le crea, en ocasiones, dificultades para la plena asimilación del espectáculo, ¿qué no ocurrirá con un niño habituado por la televisión a contemplar los acontecimientos en primera línea y a matizar el volumen según sus necesidades? [Matilla, 1986 : 10-11]

Matilla a donc proposé, partant de ce constat, une forme théâtrale nouvelle, le « teatro de animación », qui posait un défi d'envergure : non seulement renouveler une pratique médiatique classique, le théâtre, en l'adaptant à l'environnement audio-visuel dans lequel allaient désormais baigner les jeunes générations, en se nourrissant de celui-ci, mais également faire de cette nouvelle forme théâtrale une pratique médiatique dépassant les inconvénients, les dérives des nouvelles pratiques, notamment la suspension du jugement critique induite par l'immersion dans l'image télévisuelle².

Il est intéressant de revenir questionner aujourd'hui cette proposition artistique née à la fin du XX^e siècle dans le contexte du développement de l'image télévisuelle. Le « teatro de animación », certes, s'est circonscrit à la pratique d'un seul auteur, sans faire véritablement école, et Luis Matilla lui-même, dans ses dernières pièces, a abandonné cette étiquette³. Malgré tout, il y a quelque chose d'assez visionnaire dans le projet de Matilla, et cette initiative est à situer en quelque sorte à l'avant-garde d'un mouvement de fond qui concerne plus largement tous les supports médiatiques traditionnels adressés à l'enfant. Le théâtre, mais aussi le livre, le conte, le jeu, face à la prégnance de plus en plus forte de l'image multimédia et interactive, ont été contraints, pour perdurer, de repenser en profondeur leurs formes, leurs

² Sur cette question, voir notamment l'essai de Régis Debray, 1992.

³ Luis Matilla et Irene Fra, *El Árbol de Julia*, Madrid, Anaya (Sopa de Libros Teatro), 2000. Luis Matilla et Federico Delicado, *Las Manzanas rojas*, Madrid, Anaya (Sopa de Libros Teatro), 2002.

Luis Matilla et Mercé López, *El último curso*, Madrid, Anaya (Sopa de Libros Teatro), 2008.

Luis Matilla et Gianluca Foli, *Las piernas de Amaidú*, Madrid, Anaya (Sopa de Libros Teatro), 2011.



écritures, leur mode de communication avec le jeune récepteur. Ce mouvement s'est fait et continue de se faire dans le sens d'une plus grande intégration du récepteur dans l'univers fictionnel, sa participation étant sollicitée pour co-élaborer le récit. L'implication du récepteur n'est plus seulement imaginative ou intellectuelle, elle est aussi affective, émotionnelle, et corporelle. C'est précisément ce dispositif d'immersion totale que Luis Matilla propose au jeune spectateur dans le « teatro de animación », et c'est la raison pour laquelle sa proposition mérite d'être étudiée en profondeur, à l'heure où grâce aux capteurs de mouvements, aux caméras et à la technologie de reconnaissance faciale transposant directement à l'écran les moindres mouvements du joueur, l'utilisateur d'une PlayStation, d'une Xbox ou d'une console Wii pénètre littéralement dans l'univers virtuel du jeu et vit dans son propre corps l'aventure fictionnelle.

[...] en bastantes ocasiones, planteamos para los más pequeños unas obras excesivamente conceptuales, llenas de palabras y faltas de silencios donde ocurran hechos imaginativos que acostumbren al niño a conectar con el ritmo-vida en lugar del tiempo electrónico. En la televisión no deja de sonar la música, la palabra o el ruido y los planos se suceden a una velocidad de vértigo. Nos falta verdadera magia teatral y nos sobran parlamentos grises y reiterativos que en ocasiones hacen huir al niño hacia la pantalla del televisor donde se sienten espectadores de primera fila capaces de saltar a otro espacio visual sin más limitación que la velocidad de su dedo⁴.

Luis Matilla n'est pas le seul à utiliser l'expression « teatro de animación »; on trouve plusieurs occurrences de cette expression dans le théâtre contemporain, qui renvoient cependant à des pratiques très différentes. En Espagne, elle est le plus souvent associée au théâtre d'objet. Le « teatro de animación » fonctionne sur le même modèle que le « cinéma d'animation » : il s'agit de doter des objets inanimés de mouvement. Mais le terme « animación » possède une autre signification, celle d'insuffler une

⁴ Luis Matilla in Antonio Campuzano, « Conversaciones con Luis Matilla », *Educación y Medios*, Madrid, Asociación de Profesores y Usuarios de Medios Audiovisuales.



certaine énergie, une certaine chaleur –vie, courage, force, selon le contexte – à un être vivant ou à un groupe de personnes. Le « teatro de animación » en ce sens consiste à encourager les spectateurs à participer, il les implique émotionnellement et intellectuellement dans la représentation. Cette participation, selon les formes de théâtre, peut-être ludique, festive, politique, etc. On parle ainsi d'« animación comunitaria » pour un théâtre de sensibilisation de masse, d'« animación de la calle » pour évoquer le théâtre de rue, l'association du théâtre et de la fête.

La traduction du terme en français ne doit pas conduire à confondre « théâtre d'animation » et « animation théâtrale », même si les deux pratiques ont entre elles certaines affinités. L'animation théâtrale désigne aussi une forme participative de théâtre, mais elle est directement liée à une politique culturelle française, née dans les années 1960, qui accompagne le mouvement de décentralisation dramatique et d'action culturelle. Jean Vilar a été l'un des principaux acteurs de ce mouvement. Le projet consiste à préparer la réception du spectacle théâtral en amont et en aval de la représentation, et à favoriser la participation du spectateur, en allant le rencontrer directement sur son lieu de vie, lieu de travail pour l'adulte, école pour l'enfant. L'objectif de cette démarche, c'est l'insertion du théâtre dans le tissu social. On peut dire, en reprenant l'expression de Patrice Pavis, que de cette façon, « l'animation investit dans un public futur ». [Pavis, 2001 : 17]

La figure de l'animateur est au cœur de ce projet : c'est lui qui fait le lien entre le spectateur et la pratique théâtrale, lui qui sensibilise, initie, encourage la participation. Dans la société du multimédia, jouant sur des rapports d'interaction entre supports médiatiques et utilisateurs, le rôle d'animateur est une des cordes que l'homme de théâtre ajoute à son arc afin de maintenir son art vivant. Il n'est plus seulement un artiste et un créateur, il apprend aussi à diffuser son travail, à le mettre à la portée de son public, sous peine de ne le voir exister que pour une infime frange lettrée de la population. Inversement, cela signifie aussi que font leur entrée dans le



monde du spectacle des individus qui ne sont pas à proprement parler des créateurs mais des animateurs. Pour cette raison, l'animation théâtrale est parfois dénigrée par le milieu de la scène, pour qui cette tâche, prenante, et considérée par certains comme ingrate, entre en conflit avec le métier de créateur.

Anne-Marie Gourdon précise qu'il existe, à côté de l'animation culturelle, une animation socioculturelle, visant, au-delà du rapprochement entre spectacle et spectateur, « l'épanouissement des qualités et des capacités de créativité des individus et des groupes⁵ ». Dans le cadre du théâtre jeune public, la formule remporte un grand succès en France, même si elle se réduit souvent à des ateliers de pratique théâtrale en milieu scolaire. Les programmes éducatifs espagnols, de leur côté, comptent le théâtre, depuis maintenant assez longtemps, au nombre de leurs activités pédagogiques. La pratique du théâtre en milieu scolaire, où professeurs et professionnels du théâtre collaborent, est extrêmement répandue. Les angles de travail choisis par les chercheurs dans le domaine du théâtre jeune public sont d'ailleurs révélateurs de ce phénomène : il est rare qu'ils détachent le théâtre adressé à l'enfant-spectateur du théâtre qui s'adresse à l'enfant comme praticien en herbe, et éventuel metteur en scène. Dans de nombreuses pièces de théâtre pour le jeune public, le texte didascalique s'adresse d'ailleurs à l'enfant comme à un technicien de théâtre, lui fournissant schémas de montage et conseils de mise en scène.

Pour Luis Matilla, qui travaille depuis de nombreuses années sur les liens entre éducation et nouveaux supports de communication, et dont les recherches concernent essentiellement le rôle de l'image, télévisuelle, cinématographique ou théâtrale, dans le développement de l'enfant, ces activités pédagogiques en milieu scolaire constituent la source de son inspiration, le creuset où il observe son « comportement théâtral »⁶.

⁵ Anne-Marie Gourdon, « Animation », in Michel Corvin, 1998: 82.

⁶ Notons au passage que Matilla en a même fait le sujet d'un roman pour enfants : *La Aventura del teatro* [Matilla et Sail, 2000] conte, sous la forme d'un journal de bord dont



Proposant à l'enfant des exercices d'expressivité, il enrichit sa propre connaissance de l'art dramatique au contact de la spontanéité de son jeu.

Se trata de entrar en contacto de una forma directa con los diferentes modos que el niño tiene de utilizar y ordenar los espacios, su manera de concebir el juego simbólico o los mil y unos modos de fabular sus propias invenciones, cuando los estereotipos inculcados por los adultos aún no han conseguido ahogar totalmente su espontánea originalidad. [Matilla, 1986 : 16]

Ses réflexions l'ont conduit, dans la pratique, à former des professeurs à une utilisation pédagogique des images, et à proposer la formule innovante du « teatro de animación ». Parmi les nombreuses pièces qu'il a écrites pour le jeune public, on compte une dizaine de textes qui portent cette mention⁷.

Le « teatro de animación » de Matilla, qu'il appelle aussi parfois « Teatro-Fiesta⁸ », consiste tout d'abord à bouleverser les conditions traditionnelles de la représentation théâtrale, en privilégiant les espaces ouverts. Il cherche de cette façon à libérer le théâtre des conditions de représentation traditionnelles en salle, où le spectateur est assis dans l'obscurité. Matilla souhaite placer son théâtre « de cara a la naturaleza » [Matilla, 1986 : 22] et propose des représentations itinérantes. Le théâtre d'animation souhaite gagner ainsi en liberté, en dynamisme, et en interaction. Parcs ou jardins publics se prêtent admirablement à la formule, créant pour la représentation un écrin relativement coupé du reste de la ville. Ces espaces de calme, à la mesure de l'enfant, sont déjà au quotidien le théâtre de ses jeux et constituent donc un support idéal pour une aventure théâtrale requérant sa participation. Le parc du Retiro de Madrid a ainsi servi d'espace d'expérimentation entre 1980 et 1985 pour plusieurs spectacles d'animation mis en scène par Luis Matilla et Juan Margallo.

l'écriture est rehaussée d'illustrations et de schémas, les étapes de création d'un spectacle théâtral par les enfants d'une école.

⁷ *La Gran Feria mágica ; La Fiesta de los dragones ; De aventuras por la luz ; La fantástica historia de Simbad ; Tartarín el magnífico ; La Fiesta de los comediantes ; Las Maravillas del teatro ; El Bosque fantástico ; Volar sin alas.*

⁸ Cf. Matilla, 1981.



En plaçant le théâtre « de cara a la naturaleza », Matilla donne aussi au dispositif une coloration idéologique. Un message écologique sous-tend en effet la plupart de ses œuvres pour le jeune public. *El Baile de las ballenas*, *El Bosque fantástico*⁹, *El Árbol de Julia*¹⁰ mettent en scène des enfants ambassadeurs d'une relation harmonieuse avec la nature, et protecteurs de cette dernière chaque fois qu'un danger la menace.

Le rôle de l'animateur occupe dans ce théâtre une place essentielle et hybride. Le comédien doit en effet être capable d'entraîner le public des enfants à sa suite, exactement comme si la représentation théâtrale était un jeu enfantin, sans les diriger de façon excessive, afin de ne pas brider leur imaginaire. Il doit aussi être à leur écoute, savoir improviser durant son interprétation pour accueillir les interventions spontanées des enfants et y adapter le déroulement de la représentation.

Tanto la preocupación del director, Juan Margallo, como la mía, fue la de encontrar unos actores animadores capaces no sólo de alentar la participación de los espectadores, sino, también, de incorporar aquellas aportaciones que supusieran una comunicación entre ellos y el público infantil. [Matilla, 1986 : 23]

Pour faciliter cette communication, Matilla divise les jeunes participants en petits groupes, et demande aux parents de ne pas les accompagner, afin de lever progressivement l'inhibition des enfants. Une telle contrainte pourrait conduire les plus timides d'entre eux à refuser de participer à l'expérience ; Matilla constate cependant le succès de la formule : « A pesar del aparente condicionante, fueron muy pocos los niños que desistieron de incorporarse a la representación, y menos aún los que la abandonaron una vez iniciada ». [Matilla, 1986 : 24]

Le plus gros défi du théâtre d'animation concerne sans nul doute la durée du spectacle. La représentation et les ateliers de création qui gravitent autour d'elle couvrent parfois la journée entière ; Matilla parle de six heures

⁹ Matilla et Herans, 1985, 1997³.

¹⁰ Matilla et Fra, 2003.



d'activités pour la pièce *El baile de las ballenas*, montée dans le Parc du Buen Retiro à Madrid. À ceux qui se lamentent sur le manque de concentration, l'inattention, le désintérêt caractéristiques de la « génération zapping », il répond ainsi avec malice:

Queríamos demostrar cómo un teatro que conecta con el sentido lúdico del niño puede prender su atención, más allá de las predicciones de aquellos que intentan teorizar sobre la duración ideal de una obra dirigida al público infantil. [Matilla, 1986 : 22]

La capacité d'attention aujourd'hui d'un joueur de jeux vidéo, ou les phénomènes récents de *best-seller* dans le domaine de la littérature de jeunesse qui ont conduit des millions d'enfants à lire en quelques jours des romans de plusieurs centaines de pages avec un enthousiasme immense - nous pensons à la saga *Harry Potter*, bien sûr, mais d'autres romans pour la jeunesse sont en train de suivre le même chemin - confirment, vingt ans plus tard, l'intuition de Luis Matilla : un support qui s'adresse habilement à l'esprit ludique de l'enfant, qui se fond dans ses modes de communication en sollicitant à la fois son corps et son esprit, remporte son adhésion.

La Fiesta de los Dragones est l'une des neuf pièces de « théâtre d'animation » écrites par le dramaturge, et son prologue fait figure de manifeste pour la formule théâtrale. La pièce, montée également au Parc du Retiro, au Parque del Este de Caracas avant la publication de l'ouvrage, puis à La Havane et Ekaterinbourg, offre à de jeunes spectateurs - entre sept et onze ans - une expérience dramatique qui prend les couleurs d'une aventure chevaleresque. Les enfants sont invités à escorter cinq valeureux cavaliers à la recherche du Chevalier Noir. Cet homme ambitieux a volé l'épée du Seul Désir, un précieux talisman qui veillait sur la paix et la prospérité du pays. Le mauvais chevalier veut reprendre la guerre et soumettre de nouveaux territoires à son autorité. Les spectateurs-protagonistes, emmenés par les cavaliers, parcourent un chemin semé d'embûches à travers la Forêt des Cinq Lunes, empruntent la Route des Obstacles, entrent dans la Grotte des Sons,



visitent la Boutique des Masques, etc. À chaque nouvelle étape, ils sont sollicités pour aider leur guide à prendre des décisions, à résoudre des énigmes, à accomplir des prouesses physiques. Un tel parcours, tout en s'inspirant des légendes de chevalerie, n'est pas loin de ressembler à celui que proposent les « Livres dont vous êtes le héros », dont la formule a été imaginée elle aussi dans les années 1980 ou encore bon nombre de jeux vidéo actuels. Dans tous les cas, c'est l'enfant, lecteur, spectateur ou joueur, qui est responsable du déroulement du récit.

Le voyage cherche ainsi à favoriser la participation des enfants ; les activités sont variées et font évoluer les centres d'intérêt afin de s'adapter à la personnalité de chacun des spectateurs. Elles sollicitent chaque fois des qualités, des aptitudes, une perception sensorielle différentes. La quête permanente des réactions du public contraint le texte à rester le plus ouvert possible. Il doit pouvoir tenir compte des réponses qui lui sont données, et ne pas sacrifier la proposition d'un spectateur, aussi incongrue soit-elle, au prix du déroulement de l'action. C'est un pari particulièrement difficile à tenir dans la mesure où plus l'enfant prend de l'assurance et participe à l'action, plus il a en son pouvoir de modifier le déroulement dramatique. Une certaine tension se crée donc entre le maintien du cadre narratif et la libre intervention de l'enfant. La trame doit ménager des espaces d'improvisation et de liberté, se montrer suffisamment souple pour accueillir la réaction du spectateur et l'intégrer à la narration. Ce sont souvent les didascalies qui jouent ce rôle dans le texte imprimé, anticipant sur les réponses des enfants.

CABALLERO.– (*realizando un cónclave con sus niños*). - ¿Aceptamos o no aceptamos? (*suponiendo que alguien le diga que se puede bordear el obstáculo, él le informará que saliéndose del camino trazado existe el peligro de tropezar con arenas movedizas.*) [Matilla, 1986 : 114]

La souplesse de ce texte fait écho aux réflexions contemporaines sur la littérature numérique. Les fictions hypermédiatiques repensent complètement les formes et les supports de la narration et bouleversent la



définition même de texte [Landow, 1992]. Le « texte » de ces créations en effet est à concevoir comme un « hypertexte », entretenant un réseau de relations avec une multiplicité d'autres « textes » ou « sources », verbales, visuelles, sonores, animées ou fixes, disponibles pour le lecteur, attendant son intervention pour être activées et s'articuler à la fiction hypermédiatique.

De nombreux critiques considèrent risqué le fait que ces hyper-récits suppriment pour l'auteur et pour la structure de l'œuvre l'idée de linéarité. Le texte y est ouvert en effet à des potentialités infinies puisque les parcours de lecture singuliers ne sont pas déterminés à l'avance et se renouvellent à chaque lecture. Le danger serait, selon ces critiques, de voir les hyper-récits se construire comme des collages de fragments de textes sans réel liens entre eux, ou dont les liens distendus feraient perdre à la fiction sa force d'attraction et son efficacité. Afin d'éviter que les hyper-récits ne deviennent des « fourre-tout » sans articulation et négligent les connexions entre les textes sous prétexte de fonctionner par association d'idées, David Bolter, spécialiste de la littérature numérique, insiste sur la responsabilité de l'écrivain :

En este cambiante espacio electrónico, los escritores necesitarán un nuevo concepto de estructura unitaria; deberán aprender a concebir sus textos como una estructura de posibles estructuras. El escritor deberá practicar una especie de escritura en otra dimensión, crear líneas coherentes que el lector pueda descubrir sin cerrar, prematura o arbitrariamente, ninguna posibilidad. Esta escritura en segunda dimensión será la contribución especial del medio electrónico a la historia de la literatura.¹¹

Luis Matilla évolue avec aisance dans ces nouvelles formes d'écriture pourtant relativement peu fréquentes dans les années 80. Il est vrai que le support théâtral se prête bien à cette souplesse, la nature même du texte dramatique étant d'être une trame trouée, incomplète, en attente des

¹¹ David Bolter, *Writing Space*, Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum, 1990, cité in Landow, 1992 : 136.



signes visuels, auditifs, musicaux qu'apportera la mise en scène [Ubersfeld, 1996 : 40].

Un climax est atteint dans la participation du public à la « Fête des dragons » au cinquième « bloc dramatique » de la représentation. La scène des « dragons endormis » prépare le dénouement. Chaque groupe d'enfants est invité à construire son dragon, une marionnette géante à l'intérieur de laquelle ils peuvent tous entrer. En confectionnant, puis en investissant le corps de papier des dragons, et en manipulant la marionnette, ils deviennent les véritables acteurs de la représentation, à la fois techniciens et comédiens. Cet instant de pause dramatique avant le dénouement célèbre la participation des enfants ainsi que le succès de l'expérience collective menée jusque-là. Le dragon géant ne prend vie en effet que si tous participent à ses mouvements. Peint aux couleurs de chaque groupe, il est le symbole de l'union des jeunes spectateurs et de leur courage tout au long de la Route des Obstacles. On comprend mieux pourquoi Matilla a choisi pour titre de sa pièce « La Fête des Dragons » : plus que les courageux chevaliers, ce sont les enfants les véritables héros du spectacle. La représentation se veut une fête, un « Teatro-Fiesta » en leur honneur.

La « Plaza de los vendedores imaginarios », décor d'ouverture de la représentation, permet d'installer progressivement le code de la participation, les règles du jeu de cette aventure théâtrale. Les comédiens s'installent sur plusieurs petites scènes, situées tout autour d'un espace circulaire laissé libre pour la déambulation du public. Chacune d'elles est une boutique où l'on vend d'étranges marchandises: des sons, des mots, des monstres invisibles, etc. Cette mise en scène initiale fonctionne comme une ouverture d'opéra. L'entrée se fait d'ailleurs en musique. Tous les thèmes sont en effet déjà là, l'univers chevaleresque et merveilleux du spectacle s'installe. Les boutiques sont le lieu d'une première interaction avec le public, et lui proposent déjà un éveil aux sens, à l'imagination, à l'humour, à la poésie. Cette ouverture prend le temps de plonger les jeunes spectateurs dans l'atmosphère de la représentation, de les familiariser avec les questions



et les invitations des comédiens-animateurs: « Este espacio se plantea como lugar de reunión y primer encuentro de los espectadores con la diversidad de estímulos teatrales que habrán de ir descubriendo a lo largo del espectáculo » [Matilla, 1986 : 37]. Les ateliers interactifs sollicitent en effet l'esprit de jeu et d'inventivité de l'enfant et l'invitent à manipuler les mots, à les assembler librement pour créer de nouveaux termes, à construire des images poétiques, à réinventer le lien entre le mot et son référent dans la réalité. Le langage racoleur et fantaisiste des vendeurs donne le ton:

Sería una pena que os quedarais sin saber lo que es bueno, pero qué digo bueno, magnífico, mucho más que magnífico... super... ¡superfantamagnífico! Pócinas para hacer sonreír a las lechuzas y llorar a los gatos. Cataplasmas de estrellas para convertir el día en noche y la noche en amanecer. [Matilla, 1986 : 39]

La vendeuse de potions magiques propose ainsi aux spectateurs qui s'approchent de sa boutique d'associer à chaque émotion une couleur. L'enfant est invité à jouer avec le langage comme avec des images et à mettre mots et couleurs sur les émotions qu'il ressent. Le jeu est doublement intéressant: d'une part, il incite l'enfant à considérer sa réalité intérieure, ses états d'âme, à les convoquer de façon imaginaire pour trouver ce qu'ils lui évoquent ; d'autre part, le langage, dont l'enfant ne possède pas encore la maîtrise parfaite, devient ici un outil tout à fait accessible à partir du moment où il devient « visible », où il « fait image ». L'enfant sait que sa colère *n'est pas rouge* ; mais la règle du jeu l'invite à une utilisation libre et jubilatoire, créative, du langage, qui lui permet de nommer une réalité qui, hors de ce cadre de jeu, lui échappe généralement.

Le vendeur de mots propose quant à lui aux enfants de jouer sur le rapport qui unit les mots aux choses. Le jeu consiste à sortir d'un chapeau un mot farfelu, et, pour le public, à faire preuve d'imagination pour lui inventer une définition, lui trouver une place dans le monde. Le bonimenteur chante la liberté et la fantaisie du langage et sa capacité à réinventer le monde. Les « mots carrés », « ronds », « triangulaires », « fêlés » [Matilla, 1986 : 42] qui



sortent du chapeau ne sont pas sans rappeler les « paroles gelées » du *Quart Livre* de Rabelais. L'équipage de Pantagruel s'était retrouvé en effet sous une grêle de mots d'azur, de mots de sable, de mots dorés. Puis c'est au tour du vendeur de sons et du dompteur de monstres de jouer à troubler la frontière entre le réel et l'imaginaire grâce aux pouvoirs du langage. Le dompteur vante à grand renfort de mots ce que le public ne voit pas : le numéro de cirque de deux puces acrobates. Ce faisant, il initie l'enfant au plaisir des mots, au jeu de la fiction à laquelle on croit et poursuit son numéro en proposant aux enfants d'entrer dans le jeu. Il y a donc bien une initiation progressive aux mystères et à la magie du langage, celui que l'on réinvente pour construire une histoire à jouer.

Le dernier atelier de la place est celui des comédiens. Là, plus rien à vendre. Une pantomime est représentée sous les yeux des enfants, intitulée : « De cómo un hombre regañó con su flauta y ésta decidió vengarse ». S'agit-il de la « Leçon du dramaturge », d'une pause pédagogique où la pièce proposerait une brève illustration de ce qu'est le théâtre « dans les règles » ? L'enfant est-il rétabli temporairement dans son rôle de spectateur muet ? Il y a effectivement un caractère pédagogique évident dans cette intervention des comédiens. Ici, comme à de nombreuses reprises au cours de la pièce, Matilla *enseigne*, montre aux enfants ce que peut être, ou ce qu'a pu être le théâtre, en Espagne mais aussi dans le reste du monde. Le dramaturge joue avec les multiples codes que lui offre l'histoire du théâtre, et les didascalies soulignent la présence de ces références historiques dans les propositions esthétiques. Observons par exemple la description du décor de la pantomime, au moment où le rideau se lève: « Sobre fondo blanco y sirviéndose exclusivamente de líneas negras, tal como se realizaban los decorados de la Comedia del Arte, se representará el interior de una habitación ». [Matilla, 1986 : 50]

La mise en scène initiale elle-même, celle de la Place des vendeurs imaginaires, est vraisemblablement un écho de la mise en scène traditionnelle du théâtre anglais médiéval. L'espace scénique est démultiplié



en plusieurs petites scènes qui s'organisent circulairement, plaçant le spectateur au centre. Les guérites montées sur des chars, les *pageants* du théâtre anglais médiéval, sont devenues dans la pièce de Matilla des boutiques de village. De la même façon, l'intervention d'un bouffon dans le spectacle sera l'occasion de parler de son rôle traditionnel au théâtre, à la première personne : « Los bufones olfateamos las cosas antes de que éstas ocurran. Gracias a eso conseguimos gastar bromas a nuestros señores, acerca del pasado, del presente y del futuro ». [Matilla, 1986 : 111] Les formes du théâtre asiatique sont également convoquées à plusieurs reprises. Une des épreuves s'inspire par exemple des formes traditionnelles du ballet chinois, demandant aux enfants de remplir l'air de couleurs en agitant des rubans colorés au-dessus de leur tête. [Matilla, 1986 : 112]

Le travail de masque est particulièrement approfondi avec les jeunes spectateurs. Il donne lieu à un atelier animé par Arlequin, à partir des codes de la *Commedia dell'arte*. Arlequin, emprisonné par le Chevalier Noir dans un masque de fer, a perdu, avec l'expressivité de son visage, sa personnalité et son entrain. Le chevalier qui emmène à sa suite le groupe de spectateurs lui suggère de peindre sur le support de fer les traits de son ancien visage. Arlequin accepte, se maquille devant les petits spectateurs, qui assistent alors à la transformation de tout le corps du comédien et découvrent le pouvoir du masque de théâtre. La scène est suivie d'un atelier où les enfants sont invités à choisir un masque dans un panier et à essayer des grimaces et des mimiques leur permettant d'exprimer une idée ou un sentiment sans l'aide des mots.

Il est intéressant de voir qu'au moment même où le théâtre de Matilla initie les jeunes spectateurs à ces traditions théâtrales, il les subvertit dans la plupart des cas. Cette liberté de ton permet de passer d'un code à l'autre sans trahir le déroulement dramatique. La diversité et la multiplication des codes permettent de maintenir l'attention de l'enfant; la brièveté des épreuves permet de susciter sa participation sur le long terme car l'enfant n'a pas le temps de se lasser. En rendant le code ridicule ou en



le transformant, il s'agit aussi d'éveiller le spectateur au sens critique sans perdre sa complicité, ce qui s'avère être une tâche plus délicate. Les propres commentaires de Matilla nous éclairent à ce sujet. Ainsi, pour mettre en scène le tournoi final des chevaliers, le dramaturge imagine une version grotesque du traditionnel combat moyenâgeux.

Se tratará por tanto de escenificar una gran broma, cuyo montaje requerirá, no obstante, una gran perfección en cuanto a su interpretación gestual (movimientos, caídas, «gags», etc.), de tal forma que los jóvenes espectadores acepten la desmitificación satírica, sin el rechazo que a veces se suele producir cuando se intentan desconstruir unos esquemas a los que el cine y la televisión ha dado una traducción visual excesivamente concreta, frente al poder de sugerencia de la literatura. [Matilla, 1986 : 166]

Revenons un instant à la boutique des comédiens, installée sur la Place des vendeurs imaginaires. La structure de théâtre dans le théâtre qui semblait replacer l'enfant dans la position traditionnelle du spectateur joue en réalité de façon plus subtile avec son public. Les enfants regardent, certes, mais ils sont les premiers complices des comédiens. L'argument est simple: un homme est dupé par les farces d'une flûte et d'une chaise. L'homme ne se rend compte de rien, il est incapable de comprendre que les deux objets sont vivants. La saynète joue avec humour sur la vision animiste de l'enfant. Cette dernière prend sur la scène toute sa légitimité: il n'y a que les adultes pour croire que les objets sont inanimés. Cette vision animiste du monde explique également pourquoi le théâtre d'objet se retrouve fréquemment convoqué dans l'album pour enfants.

Les propositions théâtrales de *La Fiesta de los Dragones* évoquées jusqu'ici montrent avec clarté que la perspective de Matilla est entièrement tournée vers la représentation active, vers l'interaction avec le jeune public. Mais quel statut accorde-t-il, dans ces conditions, au texte de théâtre d'animation ? Texte par nature incomplet, conçu comme une œuvre fondamentalement ouverte, écrite pour et par ses jeunes spectateurs, n'est-il



qu'un canevas tourné vers la représentation, et peut-il exister de manière autonome ? En quoi est-il différent d'un autre texte de théâtre ?

Le texte du théâtre d'animation se présente comme un multi-support, qui s'écrit à côté, en amont et en aval de la représentation. Le livre s'adresse à un lectorat multiple et regroupe en lui-même des voix hétérogènes et complémentaires. Il est à la fois le texte théâtral de la pièce, le cahier de scène du metteur en scène, celui du technicien ou du décorateur, celui du pédagogue. Le livre regorge en effet de schémas, d'illustrations, de commentaires. En ce sens, on peut dire qu'il se rapproche de la forme de l'album pour enfants.

À la fin de chaque « bloc dramatique », le lecteur trouve ainsi un « guide de travail » qui lui offre des conseils techniques pour une représentation de la pièce, ainsi qu'un « guide d'animation » pour prolonger le spectacle par des activités pédagogiques. Au début de chaque bloc, des commentaires de Matilla communiquent des informations sur la genèse du spectacle, sur le projet d'origine, sur ses éventuelles modifications au contact des jeunes spectateurs. Matilla inscrit ainsi dans le texte une mémoire du spectacle, en transcrivant les impressions des spectateurs, en indiquant avec humilité ce qui demande à être amélioré. Il se crée ainsi dans le texte même un jeu d'échos et de résonances permettant à divers états du texte de coexister, relayés par des voies et des voix différentes.

Observons, par exemple, la démultiplication des voix didascaliques au cours du quatrième bloc dramatique, à propos du personnage du « moine ». Plusieurs didascalies du texte théâtral indiquent qu'au cours de leur voyage, les comédiens et les spectateurs-protagonistes entendent des bruits effrayants, des craquements de branchages, de mystérieux rires, etc. qui évoquent une présence maléfique sans en préciser la nature. En ouverture du bloc dramatique, on trouve, sous la forme d'un long texte didascalique, non intégré au texte théâtral et qui semble être un commentaire à la première personne du dramaturge, les explications suivantes :



Aunque en las próximas páginas existirán numerosas acotaciones al respecto, quisiera referirme de un modo particular a un personaje, cuya existencia habrá de ser sugerida a los espectadores durante su trayecto a través de las diferentes acciones teatrales. No deberemos en ningún momento hacer obvia su presencia, sino más bien quedará latente. Para ello, colocaremos a la figura camuflada entre los árboles o la maleza, situándola a cierta distancia del lugar por el que discurrirán los diferentes grupos... [Matilla, 1986 : 109-110]

À quel lecteur cette didascalie s'adresse-t-elle ? Elle prend ses distances avec le texte de la pièce, et l'on peut supposer que le lecteur du texte théâtral n'a pas à lire ce commentaire, car il apprendrait trop tôt que c'est le Chevalier Noir qui se cache sous le costume de moine. Les indications du dramaturge préparent donc, en amont de la représentation, les conditions nécessaires au maintien du *suspens* et s'adressent donc aux lecteurs possédant une approche professionnelle et technique du texte. Mais elles apportent également le témoignage en aval des spectateurs sur l'effet de cette présence à demi camouflée.

A pesar de que no siempre fue posible comprobar claramente el efecto que este personaje produjo en los espectadores, algunos asistentes declararon haber tenido la sensación de que un ser extraño, cuya personalidad estaban seguros de conocer [...] les había acompañado durante la marcha, e incluso lo sintieron cerca de ellos en algunos de los espacios, sin que pudieran darse cuenta de su presencia. [Matilla, 1986 : 110]

La pièce est conçue comme une œuvre totalisante, comme un accompagnement avant et après la représentation. La diversité des voix ne vise cependant pas à résoudre l'incomplétude du texte théâtral. Ce support multiple se veut en effet ouvert. Le lecteur est invité à le modifier, à l'enrichir, à le transformer à sa guise. Le texte ne fige à aucun moment les codes de représentation, mais appelle un prolongement de lui-même, non pas seulement dans la représentation pour l'enfant sous la forme du théâtre d'animation, mais dans des mises en œuvre du texte aux orientations diverses. Il donne la possibilité à l'enfant de réaliser ses propres mises en scène, mais aussi à l'adulte, qu'il soit animateur, professeur, pédagogue, etc. de réaliser



des ateliers, des jeux, des exercices de pratique théâtrale autour de *La Fiesta de los Dragones*.

Le livre de théâtre d'animation n'est pas seulement un texte. Il comporte aussi, nous l'avons dit, des illustrations, des photos des représentations, des schémas de montage, des dessins d'enfants, qui participent à la création de ce support multiple. Carlos Herans est l'illustrateur de *La Fiesta de los Dragones* ainsi que d'autres ouvrages de théâtre d'animation écrits par Matilla. Ses dessins en noir et blanc imitent le style des gravures anciennes, jouant avec le trait pointilliste ou la hachure. De nombreuses fioritures - premières lettres travaillées, cadres, culs-de-lampes - viennent également donner au texte une qualité plastique et visuelle, à la manière des enluminures. Elles participent à l'univers de littérature de chevalerie dans lequel baigne la pièce et entrent en résonance avec les images virtuelles de mise en scène vers lesquelles le texte oriente l'imagination du lecteur. Cependant, tout comme Matilla, si Herans reprend les techniques traditionnelles, c'est souvent pour mieux les subvertir. Les illustrations ont donc souvent le ton de la caricature, et piochent avec humour dans le bric-à-brac des greniers de la chevalerie. La polyphonie des voix du texte trouve un écho dans les illustrations ; un dialogue se noue en effet entre les illustrations, les photos des représentations, et les dessins des petits spectateurs réalisés après le spectacle. C'est toute une chaîne de la mémoire du conte, de son élaboration à sa réception, en passant par sa transmission, qui se met en place dans l'ouvrage, une mémoire ici essentiellement visuelle.

Face à ce texte polyphonique et hybride, s'adressant tantôt au metteur en scène, tantôt au pédagogue, on peut se poser la question de savoir s'il peut être lu par l'enfant. Est-il capable de s'orienter et de choisir parmi ces voix celles qui lui sont destinées ? On nous permettra d'en douter. Le texte de théâtre d'animation ne nous semble guère « lisible » sous cette forme et semble être plutôt un matériau destiné à la représentation, à la réalisation d'activités théâtrales ou à l'analyse des spectacles. Pourtant, la



présence des illustrations suggère que l'œuvre est également ouverte à l'enfant, l'invite à donner sa propre traduction du spectacle. Le pointillisme noir et blanc appelle même un éventuel coloriage, ou le jeu consistant à relier les points entre eux. Ces points à relier, fins contours à la fois enveloppants et poreux, sont à l'image du texte de théâtre d'animation : comme eux, ce dernier construit un canevas, une trame, en attente de la collaboration enfantine pour prendre forme véritablement.

On pourrait presque parler, plutôt que de texte « ouvert », d'un texte « en chantier », matériau pour une future mise en scène. Les commentaires du dramaturge sont en effet essentiellement d'ordre technique, pragmatique : il faut que le spectacle « marche ». Le texte opère une désacralisation de l'écriture, qui ne rejette pas pour autant hors du livre le jeu des mots, mais celui-ci naît là où le langage tient compte de l'effet visuel. À l'endroit même par où le texte semble échapper à la littérature et tendre vers un au-delà des mots, concret et visuel, revient la poésie, nourrie d'images. Considérons par exemple le portrait de l'homme aux rubans présent sur la Place des vendeurs imaginaires.

Su cuerpo estará cubierto de brazos y manos postizas que irán cosidas a los lugares más insospechados de su vestimenta. Con una de sus manos auténticas sujetará un manojó de cintas multicolores, cuyo extremo contrario se perderá entre las cortinillas de una especie de teatro instalado en su puesto ambulante. [Matilla, 1986 : 43]

La formule du théâtre d'animation, élaborée par un dramaturge passionné par les potentialités nouvelles de l'image, nous montre que la pratique théâtrale, à l'instar de l'album illustré, parvient à maintenir la communication avec son jeune lecteur grâce à une interaction permanente. Matilla prouve par là que la pratique traditionnelle du théâtre, lorsqu'elle renouvelle ses dispositifs de représentation pour les adapter au profil de l'enfant, ne souffre pas de la concurrence des nouvelles images ni de leur séduction facile. Pourtant, malgré la richesse et l'ambition de cette forme de théâtre, les textes de Matilla qui appliquent cette formule ne sont pas



extrêmement nombreux et la formule ne semble pas avoir fait école. Matilla lui-même n'écrit plus aujourd'hui de « théâtre d'animation », même s'il continue à écrire du théâtre pour enfants. Pense-t-il avoir épuisé les potentialités de la formule ? Celle-ci ne convient-elle plus aux enfants d'aujourd'hui ? Nous pouvons émettre l'hypothèse que son dispositif, extrêmement lourd à mettre en place, aux dimensions de péplum, ne permettait pas de multiplier les représentations, et mobilisait par ailleurs un grand nombre de techniciens. Ce sont donc peut-être des impératifs techniques et financiers –les politiques culturelles ont-elles suffisamment appuyé ces manifestations ? –qui ont empêché le dramaturge de poursuivre ces expériences. Le « théâtre d'animation » n'en reste pas moins une proposition originale et pertinente, qui porte les traces de la réflexion aboutie de son auteur sur les caractéristiques de l'image contemporaine et sur la nécessité pour les supports médiatiques traditionnels de faire évoluer leurs formes.

BIBLIOGRAPHIE

- ALONSO ERAUSQUIN, Manuel et MATILLA, Luis, *Imágenes en acción: análisis y práctica de la expresión audiovisual en la escuela activa*, Madrid, Akal, 2001
- ALONSO ERAUSQUIN, Manuel, MATILLA, Luis, et VÁZQUEZ FREIRE, Miguel, *Teleniños públicos, teleniños privados*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995
- ALONSO ERAUSQUIN, Manuel, MATILLA, Luis, et VÁZQUEZ FREIRE, Miguel, *Imágenes en libertad, Los Teleniños*, Barcelone, Cuadernos de pedagogía, 1980.
- CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, tome 1, Paris, Larousse (In Extenso), 1998.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1992.



-
- LANDOW, George *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelone, Paidós, 1992¹, 1995.
- MATILLA, Luis, « El Teatro infantil en la encrucijada », *Cuadernos de pedagogía*, Barcelone, n° 48, Barcelone, 1978.
- _____, « Teatro infantil: la larga historia de una frustración », *Cuadernos de pedagogía*, Barcelone, n° 48, 1978.
- _____, *El Gigante* [1976], Barcelone, Don Bosco/Edebé, 1980.
- _____, « Dinamismo cultural y teatro-fiesta », *Cuadernos de Pedagogía*, Barcelone, n° 75, 1981.
- _____, *El Hombre de las cien manos*, Madrid, Assitej España, 1982¹, 2005.
- _____ et HERANS, Carlos, *Teatro para armar y desarmar*, Madrid, Espasa Calpe (Espasa Juvenil Teatro), 1985, 1997.
- _____, *La Fiesta de los Dragones*, Madrid, Cincel (Expresión y Escuela), 1986.
- _____, *De aventuras por la luz*, Valladolid, Fuente Dorada (Colección de Teatro infantil y juvenil), 1989.
- _____ et FRA, Irene, *El Árbol de Julia*, Madrid, Anaya (Sopa de Libros Teatro), 2000.
- _____ et SAILE, Stefanie, *La Aventura del teatro*, Madrid, Espasa Juvenil (Teatro), 2000
- _____ et DELICADO, Federico, *Las Manzanas rojas*, Madrid, Anaya (Sopa de Libros Teatro), 2002.
- _____, « Teatro para Niños, Reflexiones de un Autor », *Las Puertas del Drama*, Revista de la Asociación de Autores de Teatro, n° 14, 2003.
- _____, *Volar sin alas – Las Maravillas del teatro*, Madrid, CCS, 2004.
- _____, « El teatro para niños en la era de la imagen », *Latin american and US latino children's theater : teatro infantil de las Américas. Número antológico*, *Ollantay Theater Magazine*, New York, Vol. XIV, n° 27-28, 2006.
- _____ et LÓPEZ, Mercé, *El último curso*, Madrid, Anaya (Sopa de Libros Teatro), 2008.
-



_____ et FOLI, Gianluca, *Las piernas de Amaidú*, Madrid, Anaya (Sopa de Libros Teatro), 2011.

PACHECO VIDAL, Miguel, *Jugando con imagen y palabra. Entrevista a Luis Matilla, Ñaque*, Ciudad Real, n° 49, avril 2007, p. 6-17.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin (Belin Sup Lettres), 1996.



El teatro para niños y jóvenes de Jesús Campos

Berta Muñoz Cáliz
Centro de Documentación Teatral
berta.munoz@inaem.mcu.es

Palabras clave:

Jesús Campos García, teatro para niños, teatro para jóvenes, dictaduras, drogas.

Key Words:

Jesús Campos García, theatre for children, theatre for young people, dictatorships, drugs.

Resumen:

En este artículo se analizan dos textos del dramaturgo Jesús Campos García: *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, que se estrenó en la etapa de la Transición política y se presentaba como «un espectáculo musical para menores / mayores», y *La fiera corrupta*, texto para adolescentes que se estrenó en 2004. Ambos son textos representativos del momento histórico en que se estrenaron y del teatro español para niños y jóvenes de la etapa democrática. Ambos reflejan problemas de actualidad y lo hacen desde una perspectiva crítica, y en ambos casos se trata de textos muy cuidados en sus aspectos formales, tanto lingüísticos como escénicos.

Abstract:

In this article the author analyses two texts by the playwright Jesús Campos García: *Snow White and the Seven Giant Dwarfs*, which was premiered in the period of the Political Transition and was presented as «a musical show for children / adults», and *The Untamed Beast*, text aimed at teenagers which was premiered in 2004. Both of them are representative texts of the historical moment in which they were released and of the Spanish theatre for children and young people in the democratic era. Both reflect current problems and do so from a critical perspective and in both cases the playwright cares deeply about formal aspects, both linguistic and scenic.

La historia del teatro para niños y jóvenes en la España democrática es una historia aún por escribir. Desde que en los años ochenta Juan Cervera publicara su *Historia Crítica del Teatro Infantil Español* (1982) y Elisa Fernández Cambria realizara su estudio sobre el teatro infantil del siglo XX (1987) no se ha producido ningún intento de abarcar de forma global la historia del teatro para niños en nuestro país, como tampoco se ha producido ningún intento de analizar de forma pormenorizada lo ocurrido con este género durante los últimos treinta años¹. Más inexplorado aún es el teatro para adolescentes, entre otros motivos, porque su surgimiento en nuestro país es muy reciente². Tampoco abundan los trabajos sobre obras particulares o sobre autores concretos, eslabones necesarios para construir algún día esa inexistente historia del teatro infantil español desde la llegada de la democracia hasta nuestros días³. En el intento de contribuir a esa historia aún por escribir, en estas páginas intentaremos realizar una aproximación al teatro para niños y jóvenes de Jesús Campos, autor más conocido por su teatro para adultos que hasta el momento únicamente ha

¹ Sí contamos con las valiosas aproximaciones de Isabel Tejerina, máxima estudiosa del género desde los años noventa hasta nuestros días, quien en numerosas ocasiones ha abordado, desde una metodología estructuralista, el estudio de obras puntuales del teatro infantil español del siglo XX y de los elementos simbólicos, personajes, temas y estructuras recurrentes en muchas de ellas [1993, 1994a, 1994b, 1996, 1997, 1998, 2000, 2002, 2007]. Así mismo, existen aproximaciones bibliográficas y catálogos del teatro infantil publicado en España desde los años ochenta hasta los inicios del presente siglo [Butiñá, 1985, 1992, 2002; Muñoz Cáliz, 2006], así como una cuidada selección de los más importantes textos que se han editado y estrenado para público infantil [Lara, 2005]. Por otra parte, recientemente se ha publicado un monográfico de la revista *Lazarillo* sobre el teatro para niños y jóvenes en la España del siglo XXI [Lara, 2011]; revista que desde 2001 publica un balance anual de los mejores libros de teatro para niños publicados en la temporada [Muñoz Cáliz, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008 y 2009]. También son muy recientes los números monográficos de *Primer Acto* dedicados al teatro para niños: *Escena e infancia hoy* (1 y 2). No es este el lugar para hacer un estado de la cuestión sobre esta materia, pero valgan estas mínimas referencias para dar una idea de la parquedad de estudios existentes en este ámbito, pues no son muchos más los trabajos de carácter general con los que contamos hasta el momento.

² Puede verse un reportaje sobre el estado actual del teatro para adolescentes en la sección «A debate» de la *Revista Digital de la Escena* de 2011: http://teatro.es/contenidos/RDE11_1/aDebate.html

³ A fecha de hoy, únicamente Luis Matilla cuenta con una monografía sobre su teatro para niños [López Askasibar, 2011], sin que el resto de dramaturgos hayan sido estudiados de forma pormenorizada, con la única excepción de un estudio que trata conjuntamente sobre varios de los más representativos autores desde la posguerra hasta la actualidad [Santolaria, 1998].



escrito dos obras para público infantil y juvenil. Pese a que Campos no se ha dedicado de forma continuada a escribir obras de este género, sino que entre la escritura de una y otra ha transcurrido casi un cuarto de siglo, lo cierto es que tanto *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* (escrita en 1977 y estrenada en 1978) como *La fiera corrupta* (escrita en 2001 y estrenada en 2004) son piezas lo suficientemente representativas del teatro infantil español más reciente como para merecer un estudio detenido.

En ningún caso estas obras deben considerarse como piezas menores dentro de la producción de Campos por el hecho de estar destinadas a los más jóvenes. Por el contrario, su autor ha desplegado una importante gama de recursos lingüísticos y escénicos a la hora de crearlas y ponerlas en escena, otorgando al teatro para niños y jóvenes todo el esfuerzo y el cuidado que este público merece. Ambas tienen en común el hecho de partir de elementos de la tradición para subvertir el contenido de la materia de la que parte y proponer una lectura nueva de la misma, lo que, por otra parte, es una de las principales características del teatro de este dramaturgo. También es común a ambas, como sucede con otras muchas de sus piezas, la voluntad de denunciar situaciones injustas y la invitación a actuar contra ellas. La relevancia de los signos no verbales y el hecho de que ambas puestas en escena fueran dirigidas por el dramaturgo, que se encargó igualmente de la escenografía en ambos casos, son otras de las características comunes a estas piezas y en general a todo el teatro del autor.

Blancanieves y los 7 enanitos gigantes es una pieza de teatro musical escrita en 1977 y estrenada al año siguiente, en pleno proceso de Transición política⁴. Tal como señala Lola Lara en su introducción a la edición impresa

⁴ *Blancanieves...* fue estrenada el 2 de diciembre de 1978 en el Teatro Barceló de Madrid, con arreglo al siguiente reparto: Carmen Gran (Hada), Marisa Sanz (Reina Madre), Nieves Rincón (Blancanieves), Nati Magallón (Reina Madrastra), Jesús Campos (Espejito Mágico), Antonio Ross (Guardia 1º), Abel Navarro (Guardia 2º), Ignacio Campos (Sabio), Paco Sánchez (Dormilón), Juan Flores (Conforme), Miguel A. Suárez (Mudito), José Luis de la Fuente (Aventuras), Marisa Sanz (Sentimental), José R. Olsen (Gruñón) y Antonio Álvarez Cano (Viajero Lejano). La banda sonora fue interpretada por José Carlos G. «Mac» (teclados), Alberto Casas (guitarra), Eduardo Rodríguez (bajo) y Pedro Moreno (batería y percusión). Como es habitual en sus espectáculos, además de escribir el texto, Jesús



[1998: 7], Campos la escribe en uno de los momentos más fértiles y prometedores de su carrera (desde el inicio de la década de los setenta ha escrito numerosos textos, la mayoría de los cuales han obtenido importantes premios, y acaba de estrenar su obra premiada con el Lope de Vega en el Teatro María Guerrero), y lo hace en un momento histórico en el que el teatro infantil es un género con escaso prestigio y que apenas cuenta con cauces de distribución. Tal vez por este motivo José Monleón, en su crítica del estreno madrileño de esta obra, llamaba la atención sobre el hecho de que un autor premiado con el Lope de Vega y que acababa de estrenar en un teatro oficial volviera a los escenarios con una obra de teatro para niños. Tal era la situación del teatro infantil en España recién finalizada la dictadura. Y ello nos da la medida de lo insólito y arriesgado de esta experiencia.

Es cierto que desde los teatros oficiales se habían llevado a cabo, ya desde los años sesenta, una serie de esfuerzos por dignificar el teatro infantil y hacer representaciones de calidad (así, por ejemplo, con el grupo «Los Títeres» de la Sección Femenina, con la que se montaron obras como *La feria del come y calla*, de Alfredo Mañas, o *El cocherito Leré*, de Ricardo López Aranda, o con el grupo Teatro Municipal Infantil de Madrid, que montó textos como *El hombre de las cien manos*, de Luis Matilla [Muñoz Cáliz, 2011], pero las iniciativas privadas que existían en este sentido eran prácticamente nulas, y en este ámbito la experiencia de Campos, con su compañía de teatro independiente Taller de Teatro, será pionera en la España democrática⁵.

Campos se encargó de la dirección y de la escenografía del espectáculo, y en este caso, también de la música del mismo.

Desde entonces, la obra no ha vuelto a representarse profesionalmente en España. No obstante, su publicación veinte años más tarde por la editorial CCS, en una de las más importantes colecciones de teatro que existían en aquel momento, ha propiciado varias representaciones escolares, y su edición en línea (tanto en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes como en la página personal del autor) ha hecho posible su estreno profesional en la ciudad de Rocha (Uruguay) en 2009.

⁵ Como excepciones, cabe citar a las compañías U de Cuc, de Barcelona, y Rinconete y Cortadillo, de Madrid, que dirigía José María Morera y que contaba con importantes ayudas oficiales. Ambas son mencionadas por Monleón en su crítica del estreno de *Blancanieves* (1978).



Pese a lo que tiene de insólito, tanto en el panorama teatral del momento como en la trayectoria de su autor, que hasta ese momento únicamente había escrito obras de teatro para adultos, esta obra no supone una pieza aislada ni anecdótica, sino que se inserta de forma coherente en el conjunto de la obra de Campos y en el contexto teatral de una España que empezaba a vivir los nuevos tiempos democráticos con un profundo deseo de libertad y de renovación en todos los ámbitos, incluido el escénico, que vive entonces una de sus etapas más ricas y fructíferas. Como se ha dicho, esta pieza tiene muchos elementos en común con otras obras del autor, pero también con muchas de lo que se denominó el «Nuevo Teatro Español». Por otra parte, también es clara su ubicación en la historia del teatro infantil español, un teatro que desde las primeras tentativas de Lauro Olmo y Pilar Enciso en los años cincuenta venía reivindicando un papel crítico y disconforme con la realidad política de la dictadura.

Blancanieves... será el tercer estreno de Campos y el primero de un texto suyo escrito enteramente en libertad, y ello se reflejará en la nueva forma de percibir el futuro personal y colectivo que expresa esta obra con respecto a las anteriores. Desde el desconsuelo existencialista de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (Teatro Alfil, 1975), hasta el final esperanzado de *7.000 gallinas y un camello* (Teatro María Guerrero, 1976) se podía apreciar un cambio significativo en su escritura. No obstante, será en *Blancanieves...* donde cristalice de forma más rotunda esta transformación, hasta el punto de que puede hablarse de un genuino optimismo y una esperanza cierta en el futuro; una transformación que no solo afectaba al autor de forma individual sino que expresaba el nuevo sentir colectivo de la sociedad española. Y significativamente, esta nueva mirada esperanzada del autor se materializa en una obra que se dirige a los niños, en quienes se cifra, como veremos, la promesa de un futuro alejado del oscurantismo y del miedo del pasado.

Un futuro, claro está, estrechamente relacionado con la nueva situación política del país. Ya desde el propio cartel anunciador,



Blancanieves... se presentaba como «Un espectáculo musical para mayores / Un espectáculo musical para menores», sugiriendo así desde el principio la posibilidad de interpretarla desde varios niveles de lectura. En ella se recrea la historia de Blancanieves y los siete enanitos de forma que una de sus posibles lecturas se producía en clave política, o sea «para mayores», si bien también era posible seguirla y disfrutarla sin necesidad de alcanzar este nivel de interpretación, de ahí su carácter de obra «para menores». Más adelante nos detendremos en ambos niveles de lectura.

Como se dijo, en este texto Campos se basa en la tradición para transgredirla. Al igual que muchas otras obras del teatro para niños de su tiempo, *Blancanieves...* se inspiraba en un cuento tradicional. Tal como he comentado en otros trabajos [Muñoz Cáliz, 2006c], esta es una característica común al teatro para niños del siglo XX y ha sido utilizada por los diferentes autores de muy distintas formas y con distintas finalidades, desde la actitud más respetuosa hacia los cuentos tradicionales hasta la más rupturista, desde el puro juego hasta la denuncia política. En este caso, la inspiración en un cuento tradicional está motivada por el deseo del autor de jugar con una materia que resulte familiar y conocida al público al que va dirigida, tal como él mismo explicaba en la edición impresa de esta obra:

Los cuentos tradicionales residen en nuestra memoria más remota, y allí conviven con las vivencias de la infancia como una vivencia más. Si nuestra mente adulta no hubiera establecido la diferencia, Cenicienta, Caperucita, Pulgarcito o Blancanieves se confundirían con los vecinos, familiares y amigos que tratamos durante los primeros años de nuestra vida como la cosa más natural.

De hecho, el recuerdo de muchas de esas personas nos resulta más borroso que el de los protagonistas de los cuentos. De ahí que retomar un cuento sea retomar algo vivo, algo personal que, al mismo tiempo –y eso es lo prodigioso–, nos es común a todos. [Campos, 1998: 10].

En esta peculiar versión de Blancanieves, Campos sigue en líneas generales la trama argumental del cuento, aunque introduce variaciones significativas que serán las que doten de un nuevo sentido a esta fábula. Así, encontramos a la tenebrosa madrastra ocupada únicamente en mirarse al



espejo y en adornarse con brillantes y piedras preciosas. Tal es su ansia de conseguir más y más joyas, que ordena que los enanitos dejen de trabajar en las minas de carbón y se dediquen únicamente a explotar las minas de oro y diamantes, dejando que sus súbditos se mueran de frío. Si bien ya en el cuento tradicional los enanitos trabajaban en las minas, aquí se introduce esta variante que incide en la explotación de estos personajes y en el sinsentido que ellos encuentran en su tarea. También como en el cuento, la Madrastra, al saber que Blancanieves es más hermosa que ella, ordena llevarla al Bosque para asesinarla, y al igual que en aquel, pide su corazón como prueba del asesinato. En este caso quien recibe el encargo de matarla no es un cazador, como en el cuento, sino los Guardias de la Reina, quienes, en parte debido a su propia incompetencia, en parte debido a la intervención de los Enanitos, y en parte a la compasión que sienten por la niña (único factor, este último, que intervenía en el cuento), decidirán sacrificar a un animal para sacarle el corazón y dejar libre a Blancanieves. Al encontrarse con los supuestos Enanitos, que en realidad no lo son, la protagonista, tal como temía la Madrastra, les revelará que son gigantes, elemento que constituye el aspecto más novedoso de esta versión y que da título a la obra.

El paralelismo con el cuento se retoma cuando el Espejito le confiese a la Reina que Blancanieves vive en el Bosque con los Enanitos. La Reina, transmutada en anciana gracias a un conjuro, busca personalmente a la niña para envenenarla y lo hace mediante una «manzana» (que aquí adquiere la forma de una pantalla de TV) que la deja profundamente dormida. A partir de aquí, las diferencias con el cuento se acentúan y la lectura política se hace más clara. Así, cuando los Enanitos, creyéndola muerta, se disponen a enterrarla, aparece el Viajero Lejano, llegado de otro país, anunciándoles que se encuentran dentro del cuento de Blancanieves (introduciendo así un elemento metaficcional) y que ella en realidad está dormida. Como en el cuento tradicional, él la despierta con su beso de amor, aunque aquí, además, «despierta» a los Enanitos al decirles que él también los ve como gigantes, y que es la Reina quien les hace creer que no lo son para abusar de



ellos. En esto, aparece la Madrastra con sus Guardias para hacerles frente, pero los Guardias deciden abandonarla, por lo que ella muere en un ataque de ira y de soberbia, para bien de sus súbditos, que acaban el cuento felices y libres.

La lectura política es clara. Pero, como se dijo, la obra no se dirige únicamente a un público adulto capaz de interpretarla en clave alegórica. En realidad, lo primero que llama la atención al lector de hoy es el humor con que están tratadas las situaciones y la riqueza de su lenguaje, que oscila entre la extrema delicadeza con que se expresan algunos personajes y el habla caricaturesca de otros. Nos encontramos ante un texto muy elaborado formalmente que no se limita a presentar de forma esquemática una lectura sociopolítica, sino que desarrolla los diálogos y las situaciones con gran cuidado del lenguaje –Cristina Santolaria habla de «imágenes de una gran calidad poética» en esta obra [1998]– y con una clara consciencia de ese otro público al que se dirige la obra, el constituido por los niños. Para ello, Campos, siguiendo una estrategia comunicativa habitual a lo largo de toda su trayectoria, parte de los códigos con los que el público al que se dirige está familiarizado (en este caso, el de los cuentos de hadas, pero también, como veremos, el de los dibujos animados), y los elabora de forma muy personal, mezclando elementos de códigos diversos y ofreciendo una lectura nueva del cuento en el que se basa: nueva no solo para los adultos que accedían a ese otro nivel de interpretación, sino también para los niños que la leían o la presenciaban.

Desde el inicio de la obra, se introduce al espectador en el territorio del cuento tradicional y en el ámbito de lo maravilloso. Así, el texto arranca con una breve narración del Hada madrina que nos introduce de lleno en dichas claves: desde el «Érase una vez...» con que comienza el relato hasta la nube de polvo dorado que la recubre; desde la sola presencia de la Reina Madre, cuyos gestos y cuyo lenguaje destilan delicadeza y ternura, sumergiendo al espectador en el territorio de los cuentos infantiles, hasta el



hecho de que su muerte se produzca por un pinchazo mientras cose (evocando así otros célebres cuentos de hadas).

HADA.—(*Dirigiéndose al público.*) Érase una vez, que en un país no tan lejano, había, no hace mucho tiempo, una buena Reina que bordaba jazmines con hilo de algodón cuando aún era invierno. Tarde con tarde, esperaba a la hija que le había de nacer sentada a la luz de la ventana. Y tanto se entretenía viendo caer la nieve que, con la aguja de bordar primaveras, se bordó los dedos de sangre.

[...]

REINA MADRE.—Tendré una hija con los labios rojos como mi sangre, el pelo negro como el marco de esta ventana y la piel blanca como la nieve, que es fría y quema, y no tiene mancha ni sombra. Y por ser como la nieve, será llamada por todos: Blancanieves. [Campos, 1998: 18-19⁶].

Los signos no verbales de la representación contribuyen a potenciar este efecto de inmersión en lo maravilloso e irreal. Así, el espacio escénico en que transcurre la representación: un escenario blanco, translúcido (construido a base de virutas de celofán y capas de plástico transparente), en el que poder «pintar con la luz» [13]. El vestuario de los personajes y la iluminación se encargarán de sumir por completo al espectador en un mundo próximo al de los cuentos de hadas, ilusión que solo se romperá al final de la obra (mediante el vestuario «real» del Viajero Lejano), de forma simultánea al «despertar» de los protagonistas. Así, por ejemplo, el vestuario de Blancanieves se adorna con guirnaldas de flores, y en su mano sostiene el esqueleto de una sombrilla de la que penden pájaros de cristal; la Reina luce «diadema, collares y corpiño con profusión de pedrería» [16]; los enanitos, que llevarán trajes y cabezas de gran tamaño, visten «casacones muy amplios de colores vivos» [16]; el Espejito viste «malla plateada» [16]; la Reina Madre «viste de azul y actúa *azulmente*» [15]... Como se puede ver, en su conjunto nos encontramos ante un vestuario colorista y alejado de la realidad cotidiana, propio del imaginario de los cuentos de hadas. Así mismo, la iluminación, tal como la describe Campos en la acotación inicial,

⁶ En adelante, cito siempre por la edición impresa de CCS en la colección Galería del Unicornio, Madrid, 1998.



aporta un tono irreal y maravilloso: esta «se proyectará de forma que las tonalidades se consigan por la suma de los distintos colores básicos. La naturaleza del soporte permitirá que, al superponerse estos [...], se produzca una trama cromática mucho más rica que la que se obtendría con una iluminación convencional» [14].

No obstante, la obra de Campos no solo toma el mundo de los cuentos de hadas como punto de partida; de hecho, los niños del período no solo tenían el referente del cuento de los hermanos Grimm (1812), sino también, y tal vez más presente que aquel, el de la película de Disney (1937), que por entonces se había convertido en todo un clásico del cine animado. Las acotaciones hablan explícitamente de elementos caricaturescos próximos al mundo de las películas de animación. Así, por ejemplo, en la descripción inicial que Campos realiza del Espejito se nos dice que sus movimientos, coordinados y simétricos a los de la Madrastra, tendrán «un cierto matiz caricaturesco» [16]. Los Guardias de la Reina son descritos del siguiente modo: «El primero, histérico, y el segundo, bobalicón» [16], ofreciendo igualmente una idea caricaturesca de los mismos. En la descripción de los Enanitos, se nos dice que «Sus movimientos (también sus voces) deberán sugerirnos los modos de los dibujos animados»; así, por ejemplo, «cada desplazamiento irá precedido de su contrario, de manera que, si van a avanzar, antes retrocederán mínimamente; y si alguno fuera a volver la cabeza hacia la derecha, antes la giraría ligeramente hacia la izquierda» [16-17]. A lo largo de la obra, tanto el lenguaje como el movimiento de los personajes incidirán en este matiz caricaturesco que impregna el conjunto de la representación.

Así pues, tanto el cuento tradicional como la película de animación del mismo título constituyen las fuentes en que Campos se basa principalmente para crear esta comedia musical. Y como en toda comedia, el autor parte de un desorden inicial para finalmente restaurar el orden al término de la misma. La obra se estructura en dos actos, el primero de los cuales se corresponde con el advenimiento del desorden en el Reino: la



soberbia de la Madrastra desencadenará, en primer lugar, un cambio radical en las vidas de sus súbditos, obligados a pasar frío durante todo el invierno tras abandonar su trabajo en las minas de carbón, y en segundo lugar, la amenaza de muerte para Blancanieves, con el consiguiente disgusto de los Guardias encargados de la ejecución y la indignación de los propios árboles del bosque, que entonarán una canción expresando su sentimiento de impotencia. De acuerdo con los códigos de la comedia musical, las principales acciones van acompañadas de ilustraciones musicales: ya desde el principio de la obra, la muerte de la Reina Madre es narrada a través de una canción, como también a través de la música expresa la Madrastra su ambición, el Espejito expresa su perplejidad y su disgusto por el papel que le ha tocado, los Enanitos se quejan por su trabajo, y los Guardias muestran su rechazo hacia su papel de verdugos.

El Acto Segundo se corresponde con la restauración del orden, y se inicia con el aviso del Hada a los Enanitos para que acudan a salvar a Blancanieves. Cuando todo parece perdido, la intervención (torpe y algo cómica) de este personaje será el desencadenante que invierta el signo de lo que a todos parecía irreversible. Los Enanitos convencerán a los Guardias para que no la maten, además de invitarles a comer unas tajadas del carnero al que le van a extraer el corazón. Cuando parece que todo camina hacia el orden de nuevo, el Espejito chivato le confiesa a la Reina la verdad. Pero cuando la obra parecía abocada a un trágico final, aparece el Viajero Lejano, trasunto del Príncipe del cuento, quien, a modo de *deus ex machina*, llega desde fuera para resolver la situación y restaurar, esta vez sí, el orden de la comedia. En este segundo acto, no hay canciones que interrumpan la tensión dramática en la escena de mayor dramatismo, aquella en que los Guardias se debaten entre si matar a Blancanieves o no, pero el elemento musical vuelve a retomarse a partir de que la niña les dice a los Enanitos que son gigantes, ante la consiguiente risa benévola de ellos. A partir de aquí, un total de siete canciones acompañan a las principales acciones de nuevo, y escuchándolas podemos comprobar cómo la música varía conforme al tono de la



representación: tierna en ocasiones, cómica en otras, tenebrosa en otras y esperanzadora en la canción final⁷. Estos cambios son muy pronunciados y van creando atmósferas muy distintas entre sí gracias a la diversidad de los recursos, tanto lingüísticos como no verbales, desplegados por el autor.

A estas alturas, el lector se preguntará dónde queda la lectura política de la obra, más allá de los detalles antes comentados, como el paralelismo entre la Madrastra y el dictador, o el televisor que aquella le entrega a la niña para envenenarla. En efecto, no se trata de detalles aislados dentro de la obra. Por el contrario, ya desde el principio, el Hada arranca así su narración inicial: «Érase una vez, que en un país no tan lejano, había, no hace mucho tiempo...» [18]. Así mismo, el Espejito en su canción nos da una pista del papel adulador y oportunista que le ha tocado hacer en esta función, papel mucho más próximo a ciertas realidades políticas que a la lógica de los cuentos de hadas: «[...] Tengo mil respuestas. / Hago mil encuestas. / Informo de todo. / Doy mi parecer. / Pero si incomoda, / me pongo a la moda, / y lo que antes dije / lo digo al revés» [26]. Igualmente, los Enanitos en su canción expresan su sentimiento de impotencia ante el abuso al que son sometidos, un claro abuso laboral y social: «No sé qué va a pasar / pero esto está muy mal. / Y tienes que aguantarte / o te pueden aplastar...» [28]. Son solo algunos ejemplos entresacados del texto, que muestran cómo a lo largo de toda la obra Campos va proporcionando informaciones al lector adulto para que lea la obra en el sentido político que ya comentamos. Pero será al final de la obra cuando estos detalles aparezcan en mayor medida, sobre todo a partir de la llegada del Viajero Lejano, quien les comentará que «Viajando te enteras de muchas cosas. Y es que en otros lugares han ocurrido historias parecidas» [72]. Será también este personaje quien propicie la anagnórisis final al hacer ver a los Enanitos que no son tales. En definitiva, aunque hay detalles a lo largo de toda la obra que permiten leerla

⁷ La música de las canciones fue compuesta por el propio Campos, con arreglos musicales a cargo del grupo «Zumo» (que ya había trabajado con Campos anteriormente), y aún hoy podemos escuchar toda la banda sonora gracias a una grabación en forma de fonograma conservada en el archivo personal del autor.



en un sentido político y social, será sobre todo al final de la misma cuando el conjunto de la obra complete su sentido, de la mano del citado personaje, con el que de algún modo irrumpe la «realidad» en el cuento:

VIAJERO LEJANO.—Bueno... Yo soy un viajero lejano y quería preguntaros qué lugar es éste.

GRUÑÓN.—El Bosque de los Pasos Perdidos. ¿Pasa algo?

VIAJERO LEJANO.—Lo que me temía. O sea que éste es el cuento de Blancanieves.

AVENTURAS.—¿Qué sabes tú de Blancanieves?

SENTIMENTAL.—Blancanieves ha muerto.

VIAJERO LEJANO.—Yo sé lo que sabe todo el mundo. Y sé que Blancanieves no ha muerto. [69].

Como se puede ver, la lectura política está estrechamente relacionada con el momento político que vivía el país, recién salido de la dictadura de Franco (significativamente, *Blancanieves*... se estrenaba por las mismas fechas en que se promulgaba la Constitución Española de 1978⁸), quien había «envenenado» a los españoles a través de su aparato fascista de prensa y propaganda (aquí representado por el televisor que la Madrastra entrega a Blancanieves), y había hecho todo lo posible para infantilizar a la población y mantenerla sumida en el miedo, la pasividad y la apatía política⁹. El «despertar» de Blancanieves, pues, así como el de los Enanitos, es el despertar de una sociedad que ha perdido el miedo al dictador y que tiene que aprender a vivir en libertad. La vinculación con otras obras escritas en el mismo período es clara, tanto con los textos del propio Campos, como el ya citado *7000 gallinas y un camello*, en el que se anunciaba la llegada de una alegórica «primavera» con toda su carga simbólica de renovación social y política, y con textos de otros autores, como la pieza para niños *El generalito* (1979), del dramaturgo hispano-chileno Jorge Díaz, entre otras muchas piezas de los llamados autores del

⁸ Como se dijo, el 2 de diciembre se estrenaba la obra en el Teatro Barceló, y cuatro días más tarde se aprobaba la Carta Magna.

⁹ De hecho, uno de los argumentos que se esgrimió para aprobar la Ley de Prensa de 1966, que sustituyó a la ley de guerra de 1938, fue que por entonces la sociedad española había alcanzado una «mayoría de edad» que hacía innecesaria la censura previa de publicaciones.



«Nuevo Teatro Español», pues, tal como señaló Alberto Miralles, la dictadura y sus secuelas constituyeron uno de los temas más recurrentes entre los autores más comprometidos e innovadores del período (Miralles, 1977). Incidiendo en esta lectura «para mayores», Lola Lara escribe:

Podría decirse incluso que *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* está dirigida a adultos que, al entender de los poderosos, aún no han alcanzado la mayoría de edad. Podría (¿por qué no?) interpretarse que lo que hace el autor es dirigirse a su público natural, el adulto, en clave infantil, poniendo así en el ridículo más absoluto el discurso de un gobierno anquilosado en la idea de que sus gobernados no han alcanzado suficiente preparación. [1998: 7].

Pero, como se dijo, la obra no solo guardaba un mensaje para los mayores. También guardaba más de una revelación para los niños espectadores, quienes, además de divertirse con las muchas situaciones de humor, tenían la oportunidad de comprender los mecanismos del abuso de poder (aunque no supieran bien lo que había sido la dictadura), así como de comprobar cómo su mirada limpia de niños (representada por Blancanieves) no era muy distinta a la del héroe que resuelve la situación (recordemos que es ella la primera que les dice a los enanitos que no lo son). Vale la pena citar de nuevo las palabras de Lola Lara en su prólogo a la edición de esta obra en la colección Galería del Unicornio:

[...] Campos ha dado un giro de tuerca al modo de entender el teatro escrito para el público de menos edad y ha inmerso al niño en un discurso donde no se elude el compromiso frente a la más oscura de las realidades, el poder dictatorial. [...]

Ante una realidad de mentira, de fuerza bruta y de ambición desmedida, se nos presenta un personaje lejano (un curioso príncipe azul), ajeno a la situación, que nos indica una salida colectiva, solidaria, que pasa por afrontar el miedo y porque los débiles se mantengan unidos. Es fácil de entender. Como lo es que Campos no se haya dirigido a los niños desde una vocecita afectada de “infantilismo”; todo lo contrario, les ha mirado a la cara y, desde su condición de adulto, les ha colocado frente a una realidad nada dulcificada.

Pero es que, además, les habla de ellos mismos y, en una actitud no paternalista, les ha hecho coprotagonistas en la resolución de una situación a todas luces injusta, les otorga un papel social activo. Y lo hace, diciéndoles



que la inocencia de Blancanieves, la pureza de sus actos [...], la ingenuidad absoluta, la –al fin– blanquísima mirada de la infancia puede ser tan valerosa como la más heroica de las acciones. [...] No cabe mayor dignificación de la infancia. [Lara, 1998: 8-9].

De algún modo, los niños recibían un mensaje revolucionario al ser invitados de decir sin miedo lo que veían y a no dejarse coaccionar por el argumento de que eran pequeños. Pero además, este descubrimiento no les llegaba de forma explícita ni aleccionadora, sino a través de situaciones divertidas y canciones adecuadas para su edad, y con las que igualmente se pueden seguir divirtiendo los niños de hoy, ajenos a la difícil realidad que servía de trasfondo a esta obra. Aunque las situaciones cómicas son muchas, a modo de ejemplo podemos citar algunas de ellas:

REINA.—¡Espejito Mágico! Espejito Mágico, di, responde. ¿Te ocurre algo? (*Aparte.*) Debe estar averiado. (*Lo traquetea.*) Espejito Mágico, Espejito Mágico, contesta. ¿Hay alguien en todos los pueblos y tierras del Reino que sea más hermosa que yo?

ESPEJITO MÁGICO.—A montones.

REINA.—¿Cómo dices?

ESPEJITO MÁGICO.—Que a montones, que más guapas y hermosas que tú las hay a montones.

REINA.—(*Aparte.*) Sí, seguro. Se ve que está estropeado. Voy a probar otra vez. (*Amenazante.*) Espejito Mágico, Espejito Mágico. ¿Hay alguien en todo el mundo y sus contornos que sea más rica y poderosa que yo?

ESPEJITO MÁGICO.—Mira, Reina, es que eres una pesada. ¡Me tienes de Espejito Mágico hasta la cornucopia! Te lo tengo dicho. Más guapas y más hermosas que tú las hay a montones. Aunque, eso sí, más ricas y poderosas, ninguna. [22].

GUARDIA 1º.—Yo daré la orden: preparado, apunte, fuego. Y a la voz de fuego, disparas.

GUARDIA 2º.—Yo... yo... yo no disparo. Si quieres, yo doy la orden y disparas tú.

GUARDIA 1º.—Pero, ¿dónde se ha visto a un soldado dándole órdenes a un cabo?

GUARDIA 2º.—Además, no me he traído munición.

GUARDIA 1º.—¿Cómo que no te has traído munición?

GUARDIA 2º.—No... no la he traído.

GUARDIA 1º.—O sea, que salimos de fusilamiento y te vienes sin balas.

GUARDIA 2º.—Yo qué sabía.

GUARDIA 1º.—¿Que qué sabías? ¿Qué crees, que hemos venido al bosque a coger setas?



GUARDIA 2º.— ¡Ah! ¡Qué buena idea! Yo conozco muy bien las que son venenosas. Y mi tía Enriqueta las cocina...

GUARDIA 1º.—¡Firmes!

GUARDIA 2º.—(*Ya firme.*) Cocina muy bien mi tía Enriqueta. [44-45].

Las citas podrían multiplicarse, pero preferimos remitir al lector a la publicación del texto completo en cualquiera de sus ediciones, en papel o digital [Campos, 1998: 2000]. En definitiva, tal como indicaba el cartel anunciador, el espectáculo era tanto un musical para mayores como para menores, y una vez presenciado el mismo, cabría preguntarse hasta qué punto el autor no estaba ironizando con la contraposición entre «mayores» y «menores» una vez que nos ha mostrado que los «enanitos» en realidad eran «gigantes».

Desde entonces hasta 2001 Campos no vuelve a hacer teatro para niños. Tras estrenar *Blancanieves...*, pondría en escena una nueva obra para adultos, *Es mentira* (Teatro Lavapiés, 1980), y a partir de entonces transcurriría un largo paréntesis de diez años hasta el estreno de *Entrando en calor* (Sala Mirador, 1990), años en los que se dedica a dirigir los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid. A partir de 1997 vuelve a estrenar regularmente a partir de *A ciegas* (Festival de Otoño 1997), a la que seguirán *Triple salto mortal con pirueta* (Festival de Madrid Sur 1997), *Naufregar en Internet* (Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1998), *Danza de ausencias* (Festival de Otoño 2000) y *Patético jinete del rock and roll* (Teatro Principal de Ourense, 2002). En esta nueva etapa obtiene algunos de los premios más importantes de su carrera, como el Nacional de Literatura Dramática (2000) y el Tirso de Molina (2001), entre otros, y es nombrado presidente de la Asociación de Autores de Teatro. Así pues, será también ahora, en una de las etapas más fructíferas de su trayectoria, cuando acometa el empeño de escribir y de poner en escena una obra para los más jóvenes: *La fiera corrupta* (2001).



La fiera corrupta se estrenó el 23 de marzo de 2004, en Alcalá de Henares, dentro del Festival Teatralia de la Comunidad de Madrid¹⁰. Desde que estrenó *Blancanieves...*, la situación del teatro para niños y jóvenes en España ha cambiado enormemente, hasta el punto de que esta primera década del siglo XXI ha sido calificada como «una década fructífera» en lo que a este género se refiere [Lara, 2011a]; no obstante, incluso en la nueva situación, esta empresa, llevada a cabo por la compañía Teatro A Teatro, resultaba excesivamente complicada para los parámetros de producción por los que habitualmente se movía y se sigue moviendo este teatro, en los cuales los montajes poco costosos y los cachés muy bajos son la nota predominante. Como veremos, se trataba de una producción ambiciosa en cuanto a su realización escénica (siete actores, medio centenar de marionetas y una escenografía de cierta complejidad), lo que dificultó su posterior distribución¹¹.

Pese a la enorme distancia que existe entre esta y la obra anteriormente comentada, también son varios los elementos que las vinculan. Como en *Blancanieves...*, Campos aborda en *La fiera corrupta* un tema comprometido y de máxima actualidad, en este caso, el de las drogas de diseño. También aquí la anécdota personal de los jóvenes protagonistas aparece contextualizada en un entorno social y en una estructura de poder que es la responsable en último término de lo que les sucede a los personajes. Así pues, igualmente en esta obra está presente la denuncia política. Así mismo, en ambos textos el dramaturgo se ha basado en una narración procedente de la tradición (en este caso, en la leyenda de San

¹⁰ El propio autor se encargó de la escenografía y la puesta en escena. El reparto estuvo compuesto por Pedro Santos (Rey), Mario Vedoya (Chambelán y Merca), María Pedroviejo (María), Iria Márquez (Tere), Francisco Pacheco (Martín), Vanesa Arévalo (Bueno), y Jesús Berenguer (Viejo Consejero). El resto de los personajes (cortesanos, Madre de María, Mandatario, Mesonero, Alcalde, Doncella, San Jorge, Pueblo, «Bakalaeros» y «Dragones») fueron interpretados por cincuenta marionetas manipuladas por estos mismos intérpretes, y con las voces en *off* de Silvia Peleija y el propio Jesús Campos. Miguel Brayda se encargó del diseño y de la construcción de las marionetas, y, junto con Luis Cañadas, de los teloncillos del teatrillo.

¹¹ Véase el «Cuaderno de bitácora» que escribe el propio Campos en la edición de esta obra [2009: 95-99].



Jorge) para ofrecer una lectura renovada y visión muy personal de la misma. A nivel lingüístico, el máximo cuidado que el autor ha puesto en la elaboración de los diálogos es otro de los puntos en común con *Blancanieves...* y en general con todo su teatro. Y a nivel escénico, al igual que en aquella, ha recurrido a máscaras, títeres y objetos mezclados con actores reales para introducir al espectador en un ambiente a medio camino entre la realidad y el cuento: si en *Blancanieves...* aparecían en escena actores de carne y hueso junto con otros cubiertos con grandes cabezas (los Enanitos) o con máscaras (la Madrastra-bruja durante el conjuro), aquí los actores aparecerán acompañados de numerosas marionetas de distintos tamaños y de distintas técnicas de manipulación.

Pero también hay importantes diferencias con respecto a la obra anteriormente comentada. La más llamativa, la de su trágico final; frente al optimismo que rebosaba *Blancanieves...*, aquí la dureza del tema y la mayor edad del público al que va dirigida (en este caso Campos ha escrito una obra para adolescentes) darán como resultado un texto que llega a alcanzar una gran intensidad dramática, si bien, como en el anterior, existen situaciones cómicas que atenúan en momentos determinados el dramatismo de la obra. Pero el final trágico no implica una visión fatalista de los hechos. Por el contrario, también aquí, como en *Blancanieves...*, hay una llamada a la participación activa de las víctimas del sistema y una denuncia hacia quienes consienten los abusos y cierran los ojos ante ellos.

Si allí se recreaba un cuento tradicional, en *La fiera corrupta* la materia en la que está inspirada la obra es la leyenda de San Jorge y el dragón. En este caso, no se sigue una trama argumental concreta, como en la obra antes comentada, sino que se recrea a los personajes legendarios de forma muy libre. La interpretación que propone Campos de la leyenda original consiste en que el dragón que acosa a la juventud de nuestro tiempo no es otro que el de la droga, y el San Jorge de esta historia, a diferencia del héroe de la leyenda, nada podrá hacer para salvar a la protagonista, pues tales cosas solo suceden en los cuentos. También aquí, pues, aparece el



elemento metaficcional, y también ahora dicho elemento surge en el momento de la anagnórisis final, cuando se revela el terrible desenlace.

En cuanto a su estructura, nos encontramos ante una obra dividida en dos actos, de siete cuadros cada uno de ellos. A lo largo de estos cuadros presenciamos distintos escenarios y distintas acciones: la obra comienza con la toma de posesión de un príncipe que se dirige a su pueblo en un tono dubitativo y lleno de confusión. En sus intervenciones, el Rey hará referencia a un terrible dragón que tiene atemorizada a la juventud, aunque en todo el Acto I la presencia de este dragón parecerá ceñirse al territorio mítico del cuento. A lo largo de la obra el Rey sufrirá una profunda transformación, conforme vaya descubriendo el engaño a que ha sido sometido por su chambelán. Paralelamente, presenciamos la historia de unos jóvenes que se reúnen para jugar y para ir a la discoteca. La necesidad de demostrar que no es cobarde llevará a una de las chicas a probar unas pastillas que le ofrece un siniestro personaje, y a partir de ahí la acción se dirige inexorablemente hacia la tragedia. La historia del príncipe y su chambelán y la de los jóvenes, que en un principio no parecían tener relación, se vinculan cuando descubrimos que el chambelán, que aconsejaba al príncipe mantener tranquilo al dragón con sacrificios puntuales, es en realidad quien suministra a los jóvenes la droga.

Así pues, la denuncia es clara y se dirige hacia quienes se aprovechan del sórdido entramado de la droga, no solo hacia quienes trafican con ella (representados por el personaje del Merca), sino también hacia quienes, desde su posición de poder, deciden cerrar los ojos y dejar que este simbólico dragón se alimente y duerma tranquilo (el Chambelán). Ya desde la escena primera, el príncipe anunciaba en su discurso que su padre había muerto «víctima de tanto berrinche y sofocación, por tener que entregar el tributo de nuestra juventud al imperio de las alcantarillas» [Campos, 2009: 28]. La alcantarilla, en la que habita el dragón, será, en efecto, el espacio simbólico donde se ubique el inframundo de la droga. Alcantarilla a la que descienden los jóvenes a buscar las pastillas, y que



tendrá presencia incluso en el propio salón del trono, a través de un «trono» que es a la vez un pozo o letrina por la que el dragón sube a saludar y símbolo por tanto de la connivencia del poder y de los narcotraficantes. La fetidez que emana del trono-letrina y de la que se quejan los jóvenes cuando descienden a por la droga, es símbolo de la fetidez moral de quienes hacen negocio a causa de la desdicha de los demás. No obstante, desde su posición de suprema hipocresía, el Chambelán negará tal pestilencia y defenderá así al dragón:

No todo es pestilencia. Los dragones ejercen una influencia muy favorable sobre los sistemas económicos; y como bien sabéis, el hombre de Estado debe proteger los ecosistemas. Que también los dragones son criaturas de Dios. [Campos, 2009: 40].

El momento histórico en que esta obra está escrita es muy distinto, claro está, del momento esperanzado en que se escribió *Blancanieves...* Pero en este caso no se está hablando de una situación política específica, ni cabe lectura alegórica alguna. El poder que convive con el narcotráfico y que cierra los ojos ante sus estragos no es un poder concreto y no está localizado en país alguno. No se denuncia una situación concreta, sino una forma de gobernar que puede ser la de cualquier gobierno del mundo, que consiste en tolerar aquello que hace daño a los sectores más débiles de la sociedad si interesa económicamente, ya sea el narcotráfico, como en este caso, o cualquier otro negocio. La alegoría política, propia de la escritura dramática de los años 70, ha dado paso a una forma dramática actual, muy alejada de aquella en cuanto a sus formas, pero no en cuanto a su objetivo de denuncia.

La gravedad del tema tratado y la voluntad de denuncia no impiden que se produzcan situaciones de humor y continuos juegos de lenguaje. El lenguaje de esta obra alcanza un nivel de elaboración literaria muy cuidado, y oscila entre registros muy distintos dependiendo de los personajes y de los ambientes recreados. De acuerdo con su distinta entidad escénica y con los distintos mundos imaginarios a que hacen referencia, personajes reales y



muñecos emplean registros lingüísticos muy diferentes, tal como explica el propio autor en el «Cuaderno de bitácora» de esta obra que acompañaba a su edición en papel:

[...] desde el primer momento tuve claro que tendría que recurrir a la muñequería. Y fue así como, para allanar escollos, vinieron en mi auxilio fantoches, títeres y marionetas de toda suerte y condición; aunque, eso sí, imponiendo, como no podía ser de otro modo, sus propios códigos escénicos; muy especialmente, en lo que al lenguaje se refiere [Campos, 2009: 97].

Así, por ejemplo, las intervenciones de las marionetas que representan a María, la heroína, y a su madre, están llenas de reiteraciones deliberadas, de juegos de *non sense* y de musicalidad en su cantidad silábica. Los actores que interpretaban a los personajes de los cuentos, como el Rey y el Chambelán al principio de la obra, hablaban en un registro altisonante y cómico a la vez, retórico y absurdo a un tiempo. No obstante, el lenguaje del Rey se volverá más realista y duro conforme avance la acción y él mismo vaya despertando de la realidad «de cuento» en la que le habían hecho creer. En cambio, el lenguaje de los personajes jóvenes es coloquial y sencillo, y el del Merca juega con el argot más marginal.

Cuando la obra se puso en escena, los propios actores trabajaban en distintos registros de interpretación: más realista en los jóvenes, más amuñecado en el Rey (que empezará hablando como «un rey de opereta», y terminará humanizado gracias a su indignación y a su valentía) y en el Chambelán (amuñecado este, o cosificado, de principio a fin, por su propia hipocresía y falsedad). El mundo real (jóvenes, discoteca, droga) se entremezclaba así con el mundo del cuento (marionetas, Rey y Chambelán, San Jorge), de forma pareja a la convivencia de ambos en la mente de unos jóvenes que acaban de salir de la infancia y de su mundo simbólico para entrar en realidades que a veces les desbordan.

Así pues, al igual que en su otra obra para niños, Campos juega aquí nuevamente con los elementos del cuento de hadas: desde el principio de la



obra, la presencia de este peculiar príncipe heredero, que se dirige a unos súbditos interpretados por marionetas, aconsejado por su no menos peculiar chambelán, nos introducirá de algún modo en el mundo imaginario de los cuentos. El omnipresente dragón, San Jorge y las numerosas marionetas, con su lenguaje tierno y divertido, acabarán por sumirnos en un mundo imaginario propio de los cuentos. Pero al igual que sucede en algunas de las obras para adultos de este autor (así, por ejemplo, en *Entrando en calor* o en *Triple salto mortal con pirueta*, donde parte del esquema de la comedia para, finalmente, desembocar en un final trágico), la acción no avanza de acuerdo con los cauces previsibles, sino que se produce una ruptura con los moldes habituales del género. En este caso, se trata precisamente de evidenciar que la lógica de los cuentos no sirve en determinadas situaciones, y de este modo, lo que se inició como un cuento finaliza como tragedia.

La convivencia del mundo de los cuentos y del mundo real tiene su correlato en la puesta en escena mediante la presencia de marionetas, que de algún modo representan el primero, y actores reales, trasunto del mundo real. No obstante, esta correspondencia no es del todo exacta, pues la obra plantea un esquema bastante más complejo en el que de algún modo se establece una vinculación entre cuentos, infancia y marionetas, de una parte, y entre tragedia, adultez y actores de carne y hueso, de otra. Como la historia se dirige precisamente a quienes se encuentran en un momento de tránsito de una etapa a otra, como es la adolescencia, los límites entre ambos universos se presentan difusos, y en consecuencia resulta difícil establecer un esquema rígido para distinguirlos. Así, por ejemplo, tanto San Jorge como los distintos dragones que aparecen en escena, al igual que los personajes de la Edad Media, estaban todos ellos interpretados por marionetas. También era una marioneta la madre de María, la protagonista de esta historia, e igualmente, los propios adolescentes, que en la mayoría de las escenas eran interpretados por actores, en otras eran interpretados por



marionetas semejantes a aquellos¹². En cambio, eran interpretados por actores los citados adolescentes, los representantes del poder (Rey, Chambelán, Viejo Consejero) y el traficante que les pasa a los jóvenes la droga (Merca). Es decir, en líneas generales (aunque esta afirmación es matizable), eran representados por marionetas aquellos personajes que anclaban la fábula en el mundo del cuento y a los protagonistas en el mundo de la infancia, mientras que actores de carne y hueso representaban el mundo real y la vida adulta. En consecuencia, los adolescentes, a caballo entre uno y otro mundo, tenían como intérpretes tanto a los actores como a sus correspondientes marionetas.

Así, pues, nos encontramos ante una obra de complejidad considerable en cuanto a su estructura y a su lenguaje, que no obstante no ofrecía dificultad alguna de comprensión a los jóvenes espectadores o lectores. Como en *Blancanieves...*, aunque tal vez hubiera claves que se escaparan a ciertos niveles de recepción (tal vez la denuncia de la connivencia entre los narcotraficantes y ciertos poderes políticos), lo cierto es que los jóvenes recibían no solo una advertencia para no caer en la trampa de las drogas, sino también una invitación a luchar contra la injusticia y la hipocresía de forma activa, a rebelarse, también aquí, contra los «dragones» que puedan existir en cada sociedad y en cada individuo.

Si el personaje de María, en su papel de víctima, funciona aquí como advertencia para no caer en la trampa en que ella cayó, tampoco faltan los auténticos héroes, personajes valientes capaces de rebelarse frente a lo que parece irremediable y que funcionan de algún modo como modelos de comportamiento. Héroes que no serán capaces de evitar la tragedia pero que harán todo lo que esté en su mano por evitar que se repita. En primer lugar, San Jorge, quien participa únicamente en una de las escenas (la segunda del

¹² En las fotografías con que se ilustró la edición que hizo de esta obra el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao [Campos, 2009] pueden verse algunas de estas marionetas, así como imágenes de los intérpretes y de la escenografía de esta obra. Así mismo, en la página web del autor se encuentran publicadas varias fotografías de este montaje.



Acto II), y no interviene directamente en la acción, pues ocupado como está en luchar contra las miserias de su siglo, se limitará a mandar un mensaje por escrito a quienes necesiten su ayuda en siglos venideros. Aunque su presencia puede parecer anecdótica, no es así; por el contrario, el mensaje que envía este héroe legendario será en realidad la idea que articule toda la obra: «Decidle al rey que cada cual es acosado por un dragón que lo infecta y lo devora, por lo que a todos nos incumbe sucumbirlos» [2009: 72]. Un segundo héroe será el Rey, personaje que en todo momento mostrará su repulsión hacia el dragón y en ningún caso se mostrará dispuesto a hacer concesión alguna para que este duerma tranquilo. Su afirmación al final de la Escena quinta del I acto es toda una declaración de intenciones a este respecto:

¿Qué no podemos? ¿Estamos acaso en el destierro? Ya verás si podemos. Atascaremos los sumideros, clausuraremos las letrinas, la asfixiaremos en su propio hedor. Que sepa esa bestia inmunda, que habita en nuestro bajo reino, que no vamos a consentir que continúe infectándonos la dignidad. [Campos, 2009: 51].

Pero no se trata de un superhéroe al uso, impecable en su comportamiento de principio a fin; por el contrario, como se dijo, se trata de un personaje con luces y sombras, con aspectos risibles y con gestos admirables. Finalmente, también tiene rasgos de héroe el personaje de Bueno, quien, en un principio, se retira del grupo cuando ve el camino que sus compañeros van a tomar. Él será, sin embargo, quien inste a Tere y a Martín a bajar a la alcantarilla para buscarla, pese a las reticencias de estos, y quien busque a las autoridades para denunciar la desaparición de la niña, aunque sabe que ello le puede traer problemas. Él será también quien denuncie al Merca y haga saber al rey la doble condición de su chambelán. Su principal rasgo será la valentía, frente al temor que muestran los otros dos niños y a pesar de que es consciente de los problemas que puede reportarle enfrentarse a un superior. Tres héroes, uno legendario, otro



poderoso y otro sencillo y cotidiano, cada uno de los cuales hace lo que está en su mano para enfrentarse al monstruo de esta historia.

Así, pues, también aquí, como en la citada *Blancanieves...*, Campos insta a los jóvenes a rebelarse contra el poder si este actúa de forma injusta. Dos obras, pues, en las que se invita a los jóvenes a participar de forma activa en los problemas que les incumben y en las que se les insta a no dejarse amedrentar por lo que parece irremediable por venir impuesto desde un poder que parece inamovible. Tal vez sean estas las dos obras de Campos, precisamente las dirigidas a los más jóvenes, en las que el autor muestra de manera más clara su confianza en la capacidad del ser humano para cambiar la realidad.

Bibliografía citada

- BUTIÑÁ, Julia; TUBAU, Núria, *Momento actual del teatro para niños y jóvenes*, *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, XXXVII (Julio-septiembre 1985).
- BUTIÑÁ, Julia, *Guía de teatro infantil y juvenil español*, Madrid, Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992.
- BUTIÑÁ, Julia; MUÑOZ CÁLIZ, Berta; LLORENTE JAVALOYES, Ana, *Guía de teatro Infantil y Juvenil*, Madrid, Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, UNED y ASSITEJ-España, 2002.
- CAMPOS GARCÍA, Jesús, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, Madrid, CCS, 1998.
- _____, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, 2000 (edición digital): <http://www.cervantesvirtual.com/obra/blancanieves-y-los-siete-enanitos-gigantes--0/> (Consulta: 15/01/2012).
- _____, *La fiera corrupta*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 2009a
- _____, *7000 gallinas y un camello*, Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2009b.
-



- _____, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* (sitio web con el texto completo, fotografías del montaje, ficha artística y bibliografía: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portablancanieves.htm> (Consulta: 15/01/2012).
- _____, *La fiera corrupta* (sitio web con el texto completo, fotografías del montaje, ficha artística, bibliografía y vídeo del espectáculo: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portalafiera.htm> (Consulta: 15/01/2012).
- Escena e infancia hoy (1 y 2), Primer Acto*, 338, abr.-jun. 2011, y 339, jul.-ag. 2011. [Números monográficos].
- LARA, Lola, «Prólogo» a *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, de Jesús Campos García, Madrid, CCS, 1998.
- ____ y MORCILLO, Nicolás, *Teatro dentro y fuera del aula* (Suplemento especial de la revista *Cuadernos de Pedagogía*. Edición electrónica en CD Rom), 2005.
- ____, «Una década fructífera», *Lazarillo*, 24, 2011^a, pp. 24-32.
- ____ y MUÑOZ, Berta (coord.), *Teatro para niños y jóvenes en el siglo XXI* (Monográfico de la revista *Lazarillo*), 24, 2011b.
- LÓPEZ AZKASIBAR, Xavier, *Tocar el teatro con las manos. El teatro para niños de Luis Matilla*, Madrid, ASSITEJ España, 2011.
- MIRALLES, Alberto, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977.
- MONLEÓN, José, «Blancanieves, un musical político», *Triunfo*, 830 (23 de diciembre), 1978, pp. 58-59.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, «Teatro infantil. Un año de sequía editorial, con algunas excepciones», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 6, 2002, pp. 80-84.
- ____, «Teatro infantil y juvenil. Un género por descubrir», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 9, 2003, pp. 47-52.



- _____, «Teatro infantil y juvenil: textos para la lectura y para la representación», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 11, 2004, pp. 51-57.
- _____, «Libros de teatro para niños y jóvenes: espejo en el que divertirse y en el que encontrarse», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 13, 2005, pp. 58-62.
- _____, «Los textos teatrales: una lectura atractiva y necesaria», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 15, 2006a, pp. 57-63.
- _____, *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Madrid, ASSITEJ-España, 2006b.
- _____, «Teatro: el juego de escuchar al contrario», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 17, 2007, pp. 67-72.
- _____, «El teatro: entre la tradición y la renovación», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 19, 2008, pp. 67-73.
- _____, «2008: La crisis también alcanzó al teatro para niños», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 21, 2009, pp. 62-68.
- _____, «Un buen año de teatro para adolescentes», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, 23, 2010, pp. 61-68.
- _____, «El teatro para niños durante la dictadura franquista y la transición democrática», *Primer Acto*, 338, abr.-jun. 2011, pp. 9-21.
- SANTOLARIA, Cristina, «Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud», *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14, junio 1998-junio 2001, pp. 459-487. En línea: <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/4625/1/Dramaturgos%20Consagrados%20se%20Acercan%20al%20Teatro%20para%20la%20Infancia%20y%20la%20Juventud.pdf>
-



- TEJERINA LOBO, Isabel, *Estudio de los textos teatrales para niños*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 1993.
- _____, *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Siglo XXI, México D.F. y Madrid, 1994a.
- _____, «L'écriture dramatique du théâtre jeune public en Espagne (1980-1990)», *Les enjeux actuels du théâtre et ses rapports avec les publics*, Lyon, Centre Régionale de Documentation Pédagogique de l'Académie de Lyon, 1994b. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/l-critique-dramatique-du-theatre-jeune-public-en-espagne-19801990-0/>
- _____, «Una mirada crítica sobre la ideología de los textos teatrales para niños», *Congreso Nacional del Libro Infantil y Juvenil (1º. 1993. Ávila)*, [Madrid], Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1996 pp. 105-115. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-mirada-critica-sobre-la-ideologia-de-los-textos-teatrales-para-nios-0/>
- _____, «El teatro infantil en España: rasgos y obras representativas», *Primeras noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 150, septiembre-octubre 1997, pp. 25-33. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-infantil-en-espaa---rasgos-y-obras-representativas-0/>
- _____, «Tradición y modernidad en el teatro infantil y juvenil», CLIJ, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 105, mayo 1998, pp. 7-17. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tradicin-y-modernidad-en-el-teatro-infantil-y-juvenil-0/>
- _____, «Tradición y renovación en el teatro para niños: textos y espectáculos», *Homenaje a Juan Cervera*, Publicaciones de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, Temas de literatura infantil, núm. 22, 1998, pp. 101-128. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tradicin-y-renovacin-en-el-teatro-para-nios---textos-y-espectulos-0/>



- _____, «La literatura dramática infantil y el teatro de títeres. De Federico García Lorca a la actualidad», en: Ramón F. Llorens García (ed.), *Literatura infantil en la escuela*, Alicante, Universidad, 2000, pp. 55-67. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-dramatica-infantil-y-el-teatro-de-tteres-de-federico-garca-lorca-a-la-actualidad-0/>
- _____, «Teatro, lectura y literatura infantil y juvenil española», *Peonza: boletín trimestral de literatura infantil*, núm. 63, diciembre 2002, pp. 7-19. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-lectura-y-literatura-infantil-y-juvenil-espaola-0/>
- _____, «Panorama histórico del teatro infantil en castellano», en: Blanca Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez, Isabel Soto López, Isabel (coords.), *Teatro Infantil. Do texto á representación*, Vigo, Xerais, 2007, pp. 57-84. En línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=42283>



***La dama boba* y las versiones de los clásicos para el público infantil en la escena actual**

Esther Fernández
Cornell University
ef336@cornell.edu

Palabras clave:

Teatro para niños, adaptación, puesta en escena, teatro español, recepción

Key Words:

Theater for children, adaptation, performance, Spanish theater, reception

Resumen:

¿Podemos hablar de un teatro clásico español dirigido a un público infantil? Si bien existe un amplio repertorio de obras de Shakespeare ‘dulcificadas’ para los espectadores más jóvenes – entre las que se destacan, *El sueño de una noche de verano*, *Noche de Reyes*, *Como gustéis*, *La tempestad*, *Romeo y Julieta* o *La fierecilla domada*– la comedia española de los Siglos de Oro parece mostrarse más reticente ante este tipo de experimentación escénica. No obstante, el montaje de *La dama boba* de Lope de Vega por la compañía Pie Izquierdo ha demostrado cómo una comedia española de cierta complejidad ideológica puede adaptarse a una estética, imaginación y sensibilidad infantil sin que por ello se pierda la esencia de la obra original. El presente estudio se propone definir teóricamente el teatro clásico infantil a partir del montaje mencionado de *La dama boba*, dirigido por Esther Pérez Arribas (directora artística de la compañía Pie Izquierdo) y, más concretamente, del análisis del conjunto de manipulaciones textuales y escénicas que permiten la reelaboración de este clásico del Siglo de Oro en un espectáculo total para niños.

Abstract:

Can we talk of a Spanish classical theatre aimed at children? Despite a broad repertoire of Shakespearean plays ‘softened’ for a young audience—such as, *A Midsummer Night's Dream*, *Twelfth Night*, *As you Like It*, *The Tempest*, *Romeo and Juliet* or *The Taming of the Shrew*—, the Golden Age *comedia* seems more reticent to be staged for children. Nevertheless, the Pie Izquierdo theatre company’s production of Lope de Vega’s *Lady Nitwit* has proven how a 17th century Spanish play of a certain complexity can be successfully adapted within a children’s aesthetic, imagination and sensitivity without losing its dramatic essence or ideological coordinates. The proximate aim of this article is to study the aforementioned performance of *Lady Nitwit*, directed by Esther Pérez Arribas (Pie Izquierdo’s artistic director), and to analyze how the array of textual and performative manipulations made possible the children’s adaptation along with the impact those changes have had in relation to its original. The ultimate aim of my argument, however, is to define theoretically how the Spanish dramaturgical classics might be adapted to this novel audience, considering a still under-heralded director’s experiment in light of its historical absence.

Marie E. Barker enmarca la literatura infantil dentro de los límites del juguete y del juego: «[...] la literatura infantil en español –igual que en la de otros idiomas– debe ser como un juguete, un juego que divierte y deleita al niño. [...] Para entrar en el mundo de la literatura infantil, hay que entrar al mundo del canto, juego, baile [...]» [1982: 269]. Dentro de este tipo de literatura, Barker distingue cuatro géneros específicos –la narrativa, el teatro, la poesía y las formas orales [1982: 270]– entre los cuales, el teatro resulta ser la más olvidada, sobre todo, si le añadimos la categorización de lo ‘clásico español’.¹ En efecto, el teatro clásico español para niños es una modalidad espectacular muy poco común, si bien es cierto que existe un reducido repertorio de obras adecuadas para una posible adaptación

¹ Con la categorización de ‘teatro clásico’ me refiero a las obras dramáticas escritas entre los siglos XVI y XVIII.



infantil.² En esta línea, la compañía vallisoletana independiente, Pie Izquierdo, ha demostrado en los últimos años que es factible la cabal puesta en escena, en verso, de comedias barrocas para niños, con su versión de *La dama boba* (2008-2012) de Lope de Vega o con su más reciente estreno, *El gran mercado del mundo* (2011) de Calderón de la Barca –ambas en coproducción con el Festival Olmedo Clásico.

Concretamente, a propósito de *La dama boba* (1613) y de su historia en los escenarios nacionales, resulta significativa no solo su frecuente puesta en escena, sino también la variedad de propuestas interpretativas. Federico García Lorca, por ejemplo, la adaptó con el título de *La niña boba* para su estreno en Buenos Aires en 1934. Al igual que Lorca, muchos otros comediógrafos y directores han seguido encontrando en esta ‘comedia boba’ –según la denominó el propio Fénix– una fuente de humor, de fantasía y de crítica social que sigue apelando a la sensibilidad del espectador, década tras década. Concretamente, desde finales de los setenta, la obra parece haber revivido en los escenarios, con puestas en escena tan memorables como la dirigida por Miguel Narros para el Teatro Estable Castellano (1979), la versión de la compañía Micomicón a cargo de Laila Ripoll (1998), la dirigida por Helena Pimenta para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2002), la adaptación de Jaroslaw Bielski para Réplika Teatro (1997 y 2010) o la película homónima de Manuel Iborra (2006), entre otras. Sin embargo, no ha sido hasta el 2008 que Esther Pérez Arribas se ha atrevido con un montaje único, expresamente dirigido a un público infantil.

Esta creativa aventura escénica, no obstante, implica un arriesgado reto tanto a nivel de la dramaturgia como de la puesta en escena, debido a

² El caso del teatro clásico inglés es distinto ya que tiene obras, como *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, que se adaptan de manera natural a un público joven por la mezcla de realidad y fantasía. Representar a Shakespeare en los escenarios españoles resulta, irónicamente, más sencillo que a nuestros clásicos por el hecho de recurrir obligatoriamente a traducciones que no respetan el verso, como comentó Esther Pérez Arribas, directora artística de la compañía Pie Izquierdo en una entrevista realizada para la televisión de Ceuta: «[...] veíamos como la necesidad de que hubiera clásicos del Siglo de Oro adaptados para niños porque sí hay de Shakespeare pero Lope y Calderón tenían la dificultad del verso, que Shakespeare también escribía en verso pero como aquí trabajamos con traducciones ese problema desaparecía». [Entrevista, transcripción mía]



que *La dama boba* oscila constantemente entre lo cómico y lo profundamente trágico, como notó Pimenta en su interpretación escénica de la obra:

[En] *La dama boba*, obra a la que muchos sólo consideran un divertimento, también hay un componente de horror y belleza. [...] Una mujer no puede esquivar el trasunto que hay en este texto, que no es sólo un juguete, porque en él se ve cómo la mujer tiene que ir adaptándose a la vida, renunciando a muchas cosas, manteniendo una lucha constante consigo misma..., se puede pensar que es algo atávico, pero como mujer creo que el problema está ahí, no ha desaparecido [...]. [Torres, 2002: sin paginación]

El desafío de recrear una versión infantil de esta comedia se encuentra, por lo tanto, en la infantilización de un texto sumamente crítico, cuyas vetas serias denuncian problemas sociales ajenos a la sensibilidad del niño.

Partiendo del hecho de que toda adaptación es, a su vez, una reescritura, el presente estudio pretende explorar el significado del teatro clásico infantil, tomando como ejemplo la propuesta escénica de *La dama boba* por la compañía Pie Izquierdo.³ En las páginas que siguen, me concentraré en analizar las distintas manipulaciones textuales y escénicas que han permitido reelaborar este clásico del Siglo de Oro en un espectáculo total infantil. Por consecuente, evaluaré hasta qué punto la esencia de la comedia original se ha logrado conservar y el impacto que han supuesto las alteraciones tanto textuales como escénicas con respecto al texto original.

1. Érase una vez...

William Anderson y Patrick Groff en su libro *A New Look at Children's Literature*, identifican cuatro pilares básicos que definen la literatura infantil: (1) la estructura, (2) los personajes, (3) el estilo y (4) los arquetipos. *La dama boba* de Lope de Vega sigue muy de cerca estos conceptos estructurales y temáticos, lo que la convierte en un texto ideal

³ En relación con el concepto de reescritura, Anne Ubersfeld opina que toda «mise en scène—avec ou sans “dramaturg” est une écriture sur une écriture [...]» [1981: 18].



para conectar con el público más joven. La acción de todo texto literario infantil debe comenzar *in medias res* y concluir de manera contundente con el propósito de proveer una continuidad y unidad en la trama [Anderson y Groff, 1972: 7]. La obra de Lope refleja esta estructura condensada, al abrirse con la llegada de Liseo, prometido de Finea, con su criado Turín a una posada en Illescas, de camino a la casa de su futuro yerno, Otavio. Paralelamente, el desenlace culmina con cuatro bodas simultáneas –Finea y Laurencio; Nise y Liseo; Clara y Pedro y Celia y Turín– que aseguran, aunque de manera superficial, un instantáneo final feliz para los cuatro protagonistas.

En estrecha relación con esta estructura contenida y depurada de la acción, típica de la narrativa infantil, Emily Bergmann al rastrear los orígenes folklóricos de *La dama boba*, propone que la historia podría empezar como la mayoría de los cuentos tradicionales:

La fábula de la comedia *La dama boba*, relatada como cuento folklórico, podría empezar de esta manera: Érase una vez un hombre viejo que tenía dos hijas igualmente hermosas, Nise y Finea. Nise era por demás lista e ingeniosa, mientras que Finea, por el contrario, era torpe y boba. Su tío, al ver que Finea no lograría jamás atraer a un hombre con quien casarse, decidió compensar su bestial estado con una dote cuatro veces mayor que la de su hermana Nise. He aquí precisamente el momento en que dan comienzo los enredos de la trama cómica, los cuales habrán de terminar en el casamiento de ambas hijas. [1981: 409]

Manuel Iborra retoma esta misma idea en su versión cinematográfica de la obra, al presentar el filme con el siguiente texto escrito transcrito en la gran pantalla: «Érase una vez una madre con dos hijas que sólo le daban quebraderos de cabeza. Nise, la mayor, era hermosa e inteligente y todos la admiraban. Finea, la menor, era boba pero había heredado una gran fortuna» [Iborra, 2006].⁴

Si bien el elemento folklórico impregna la totalidad de la comedia, donde verdaderamente se concentra en el personaje de Finea, quien

⁴ Nótese que Iborra cambia en la película la figura patriarcal de Otavio por la de Otavia, madre de las dos protagonistas.



pertenece a la tradición «necio-sabio», como han apuntado Navarro Hernández [2007: 50] y Bergmann:

La protagonista, Finea, la “boba”, aquí tiene algunos atributos del tonto Djuha, del cuento popular árabe, el que triunfa por saber bien engañar a otros. La bobería del protagonista puede ser engaño, pero otra versión de la dualidad de torpeza y sabiduría es la metamorfosis del protagonista torpe en engañador ingenioso. Así es la fábula de la boba Finea, cuya estupidez está contrastada con la inteligencia de su hermana. Además se oyen ecos del cuento tradicional del triunfo inesperado, quizá milagroso, del más joven, torpe, débil, o estúpido de unos hermanos. [1981: 409]

Dentro de esta caracterización folklórica de la protagonista, el lenguaje juega un rol esencial. Según Anderson y Groff, la literatura infantil se sirve del lenguaje para perfilar directa o indirectamente a sus personajes. En este sentido, la paulatina transformación de Finea se deja sentir desde su incapacidad de comprender el significado simbólico de las palabras [Surtz, 1981: 163] hasta la magistral manipulación y total control de la simbología lingüística [Larson, 1986: 38].

Además del lenguaje, otro de los rasgos característicos de los personajes de la literatura infantil es su conexión con la realidad por muy fantásticos que sean [Anderson y Groff, 1972: 23]. Aunque Finea pertenece a una esfera puramente realista y adulta podemos percibir su faceta fantástica si la consideramos como una mujer atrapada en un limbo infantil psíquico y físico, más ilusionada en jugar con los gatos que en pensar en su futuro matrimonio. Para Juan Mayorga, esta heroína es, en efecto, una «mujer niña; mujer maravillosa que ha elegido seguir en la niñez» [2006: 275]. Esta inocencia mágica que despliega la protagonista a lo largo de la obra es una de las razones principales por las que Pérez Arribas decidió escoger precisamente esta comedia para su refundición escénica infantil:

Primero es una niña. Una niña muy irreverente con problemas de conducta que dirían ahora los psicólogos que no le interesa nada aprender las letras, que le aburren las clases y que no entiende para qué le sirve eso y que, sin embargo, de los temas que le atraen, por ejemplo, los gatos, lo sabe todo de ellos. [Entrevista, transcripción mía]



Finea es, en definitiva, un personaje con el cual los niños pueden identificarse de manera muy natural y conectar con su comportamiento y su modo de pensar. Si bien pertenece a la realidad social del siglo XVII, su espíritu está impregnado de una magia atemporal que la proyecta hacia un plano mucho más universal.

La dama boba de Lope de Vega cuenta, como hemos visto hasta el momento, con toda una serie de características que la acercan al cuento infantil. Esto favorece una reelaboración de la comedia para un público joven, y en particular, si se destacan, tanto a nivel textual como escénico, aquellos elementos de la trama y de la caracterización de sus protagonistas claves en la literatura infantil. Diego Marín afirma a este propósito que: «A pesar de la seriedad idealista del tema neoplatónico que sirve de tesis a la comedia abundan en ella las situaciones cómicas que oscilan entre la ironía y la farsa, dejando una impresión de alegre ligereza» [2004: 44]. Esta esencia desenfadada, aludida por Marín, esconde, como hemos puntualizado, un tono mucho más oscuro que, sin embargo, se disipa en la adaptación. En efecto, la reescritura infantil de un texto clásico teatral no debe adentrarse en las problemas más trágicos y crudos de la obra original, sino favorecer y desplegar una apertura creativa que posibilite una entrada sugestiva y divertida al complejo e imponente laberinto que supone la dramaturgia barroca para el espectador infantil.



2. Enseñar deleitando: una lección desde las tablas

La adaptación de Pérez Arribas parte de un enfoque pedagógico logrado, de manera natural a través del personaje de Rufino –profesor de lectura en el texto original– convertido, en este montaje, en maestro de ceremonias y tutor de todos los personajes-niños de la obra e, inclusive, del público.⁵ Su caracterización física remite a la del payaso de circo, sin embargo, al salir a escena acompañado con una varilla y al hacer de un púlpito su espacio escénico, su exagerada estética cómica deja paso a una cándida autoridad magistral.

⁵ El énfasis en la caracterización de Rufino como instructor y pedagogo, también se observa en la canción sobre la importancia de la enseñanza y el esfuerzo que conlleva el aprendizaje. La letra que todos los niños cantan liderados por Octavio, mientras siguen a Rufino por la escena, está relacionada con el proceso de aprendizaje y de ‘renacimiento intelectual’ que atraviesa Finea:

OCTAVIO.- *Venga niños a aprender
vamos niños a la escuela
al maestro hay que atender
porque él es quien os enseña (Estribillo)*
Si el conocimiento es un regalo
y la sabiduría es un tesoro
no pienses que no puedes alcanzarlo
pues con esfuerzo se consigue todo
(Estribillo)
Si en clase tú eres buen alumno
y luego le das vueltas a tu mente
con creatividad y estando agudo
serás un genio muy probablemente
(Estribillo)





Figura 1. Rufino. Escena de *La dama boba* de Lope de Vega.
Compañía de teatro Pie izquierdo. Fotógrafa, Marta Vidanes.

Rufino, en efecto, abre la comedia con una lección dirigida a los espectadores en la que nos introduce en los principios básicos del teatro del Siglo de Oro y de la versificación, a Lope de Vega y resume la trama de la comedia, como se puede ver en su parlamento inicial:

La lección de hoy es del siglo XVII, ¡Siglo de Oro español!, en él vivió el insigne escritor de comedias Lope de Vega. Una de sus comedias se titula *La dama boba*. Y esta comedia, como todas las de Lope de Vega, estaba escrita en verso. Os pondré un ejemplo para que entendáis lo que es hablar en verso, a ver, a ver... “El maestro Don Rufino/ es un caballero fino”. Don Rufino soy yo, claro está. Y la dama boba se llama Finea, sí hijos, sí, ponían unos nombres muy raros. Pues bien, Finea, es muy bruta no se aprende ni la “a”, sin embargo su hermana Nise es ¡listísima! Mirad, qué cara de listura tiene. Nise y Finea son hijas de Octavio. Este es mi jefe je, je. Y habéis de saber que en el siglo XVII, las niñas se casaban con quien decidían sus papás. Bien, pues Octavio ha decidido que Finea se case con Liseo pero Finea quiere a Laurencio. Más nombrecitos raros, repasemos, Laurencio, Liseo, Laurencio, Liseo... (*Se va emocionando y acaba bailando*). Uy, uy, uy, Rufino compostura. Es importante saber que las



damas tenían criadas que las ayudaban a todo y las damas les contaban sus secretillos como a buenas amigas. La criada de Finea es Clara, bruta como ella y las criadas de Nise son Celia y Petra que son espabiladas, pero no tan listas como Nise. Y...No, ya no os cuento más porque en el teatro, las cosas pasan de verdad, ante nuestros ojos, no nos las tiene que contar nadie, y eso es lo mágico del teatro que podemos ver aquí y ahora a las gentes que Lope de Vega inventó en el Siglo XVII.

Pero además de maestro de ceremonias e instructor, Rufino encarna en este montaje el sentido común y el rechazo de las estrictas leyes sociales del Siglo XVII, las cuales desde una perspectiva actual han quedado completamente obsoletas y rozan, incluso, con lo absurdo. En efecto, Octavio,⁶ padre de las dos protagonistas, recurre a la clarividencia de Rufino en busca de consejo en el desenlace de la obra:

RUFINO.- Octavio, por dios, contente
¿por qué en cólera montas?
¿No es más fácil enlazar
cada cual con quien escoja?

OCTAVIO.- ¿Qué me aconsejas Rufino:
que me olvide de las bodas
que pensé para mis hijas?

RUFINO.- Sí pues a Nise no importa
que el marido no sea rico.
Ella prefiere a Liseo,
que la quiere y que la adora.
Y si a Finea, Laurencio
ha dotado de memoria
y le ha dado entendimiento
justo es que sea su esposa. (vv. 821-36)

El hecho de resaltar y re-contextualizar la presencia de este personaje secundario –o marginal– en el texto de Lope, en vez de alterar la esencia de la comedia, la subraya con precisión y naturalidad, puesto que el tono de la obra original «ejemplariza sin caer en el adoctrinamiento» [Marín, 2004: 42].

Además de la reelaboración del personaje de Rufino, otra de las alteraciones de más impacto en esta adaptación infantil es la desaparición de

⁶ Nótese que en el guión dramático, Pérez Arribas ha cambiado el nombre de Otavio por el de Octavio, el cual resulta menos anacrónico para el espectador actual.



toda ideología utilitaria, impulso que rige, en gran medida, a los protagonistas lopescos:

Las reglas son claras: ellas, como mujeres, tienen que casarse con los galanes que las cortejan: Laurencio y Liseo. Creo que ambas mujeres advierten que los hombres, por ejemplo, utilizan tópicos neoplatónicos para lisonjearlas y saben que detrás de la “máscara” de las palabras y conceptos hermosos neoplatónicos y petrarquistas se esconde una actitud utilitaria. [Heigl, 1998: 297]

Pérez Arribas aleja a sus personajes de todo interés personal al concebir a una Finea y a una Nise enamoradas respectivamente de Laurencio y Liseo desde un principio, sin que exista por parte de ninguno de ellos otro beneficio que el de un enamoramiento e infatuación infantil/juvenil. Esta inocente concepción moral de los personajes se subraya, además, por la apariencia física de estos –con la excepción de Rufino y de Octavio– como unos seres adultos atrapados en una colorida e inocente estética pueril.⁷

Nise, se convierte en este montaje en una estudiante precoz y marisabidilla, alejada de la actitud erudita y arrogante con la que la concibe Lope. Este retrato benévolo de Nise anula la sátira del cultismo poético que Marín asocia en el texto lopesco con la pedantería del personaje [2004: 43]. Paralelamente, mientras el Laurencio de la versión de Pérez Arribas se muestra encariñado y fiel seguidor de Finea desde un principio, Lope le presenta más interesado, al inicio de la trama, en la dote de la protagonista que en ella, como mujer. Finalmente, Liseo en esta adaptación se enamora de Nise nada más verla y se mantiene fiel a sus sentimientos, mientras que en el texto original, este se muestra mucho menos determinado en su amor por Nise: «Liseo is a weaker and indecisive character, with no choice in the end but to accept a wife who neither loves him nor has much money» [Bass, 2006: 787].

⁷ El diseño del vestuario y el maquillaje contribuye a subrayar esta idea de candidez, como ha comentado la propia directora: «Era todo como buscar la reminiscencia de aquello, es decir, un vestuario que remita un poco en su forma al Siglo de Oro pero que la estética sea de cuento» [Entrevista, transcripción mía].



La sensación de malestar que la comedia de Lope llega a provocar en un lector/espectador contemporáneo –y que Laura Bass califica de «ironic tension between spiritual elevation and material interest» [2006: 774]– desaparece por completo en todas sus manifestaciones textuales y escénicas en la versión infantil. El ejemplo más ilustrativo es la canción que bailan las dos protagonistas y en la que Lope personifica al amor como un indiano rico, recién llegado de Panamá. En la propuesta de Pérez Arribas, la letra de la canción se convierte en una ovación al amor y a sus efectos iluminadores sin que se mencione ningún aspecto material:

Amor, divina invención
de conservar la belleza
de nuestra naturaleza
o accidente o elección.
Extraños efectos son
los que de tu ciencia nacen,
pues las tinieblas deshacen
pues hacen hablar los mudos
pues los ingenios más rudos
sabios y discretos hacen.
Mil gracias amor, te doy
pues me enseñaste tan bien
que dicen cuantos me ven
que tan diferente soy.

La directora compone la letra de la canción sirviéndose de dos fragmentos originales –(vv. 2033-42); (vv.2059-62)– del parlamento de Finea, dirigido a la «virtud educadora» [Marín, 2004: 143], con el que se abre la segunda jornada.

Otro de los problemas sociales que se descentraliza en esta adaptación

infantil es la opresión y la discriminación hacia la mujer: «En *La dama boba* se manifiesta, sin embargo, y muy claramente el poder del discurso que ejerce la violencia. En nuestra comedia los discursos violan y oprimen a las mujeres porque establecen la hegemonía del hombre» [Heigl, 1998: 293]. Si bien al inicio de la versión de Pérez Arribas el matrimonio de Finea y de Nise depende de la decisión patriarcal, resulta difícil tomar en serio la



rigidez de la voluntad paterna y de las normas sociales en una puesta en escena que exhuma candidez tanto a nivel estético como moral. Un ejemplo significativo a este respecto es la opresión de carácter simbólico de la casa de Otavio en la obra de Lope, la cual funciona metafóricamente como «trono patriarcal» [Navarro Hernández 2007: 62]. En la adaptación infantil, la casa se transforma en un espacio escénico abierto y fluido al estar representado por una colorida fachada, único decorado de fondo durante toda la representación. La sensación de libertad que experimentan los personajes al moverse en un escenario abierto y sin barreras disipa, a nivel escénico, la sujeción patriarcal, latente en todo momento en el texto dramático original.



Figura 2. Fachada de la casa. Escena de *La dama boba* de Lope de Vega. Compañía de teatro Pie izquierdo. Fotógrafa, Marta Vidanes.

Si bien el montaje de Pérez Arribas se muestra menos radical en lo que respecta a la sumisión de los protagonistas a las leyes sociales, es significativa la escena en la que Octavio le prohíbe a Finea amar a Laurencio y esta se lamenta detrás del semicírculo de barras que forman el púlpito de Rufino.





Figura 3. Finea. Escena de *La dama boba* de Lope de Vega. Compañía de teatro Pie izquierdo. Fotógrafa, Marta Vidanes.

Esta imagen visual resulta clave para entender el proceso de adaptación de un mensaje de peso dirigido a un público infantil. La metáfora de la jaula en la que la protagonista se encuentra simbólicamente atrapada se escenifica de una manera suficientemente explícita para ser captada por la sensibilidad de los más jóvenes.

Otra metáfora escénica recurrente y adaptada a una mentalidad infantil es la constante presencia de los gatos en el escenario, cuyo simbolismo resulta clave en la interpretación de la obra original. Ya, desde el programa de mano, se nos avanza la importancia central de estos animales a través de la caricatura de una gata negra con un corazón rojo en el pecho. Paralelamente, a lo largo del montaje, los gatos se infiltran a través de las distintas escenas, ya como títeres de mano o como sombras chinescas reflejadas en la claraboya del desván de la casa, según precisa la siguiente acotación textual –«Todo el parlamento siguiente se va a recrear con títeres y sombras en el tejado y la claraboya»–. La presencia escénica de estos felinos tiene en mi opinión dos propósitos claves a lo largo de la



representación; En primer lugar, facilitar visualmente la historia del parto de la gata, la romana, un episodio significativo, en opinión de Ronald Surtz, al estar estrechamente asociado con la transformación psíquica e intelectual que sufre la protagonista a lo largo de la trama:

The cat whose delivery is narrated in act I thus functions as the emblematic representation of Finea and her future transformation. By the association of ideas, the cat becomes the center of a constellation of related notions (darkness, birth, and deception) which form part of a pattern that reflects Finea's metamorphosis. [1981: 165]

Al representar esta escena recurriendo a la creatividad y referencialidad visual de otras modalidades teatrales infantiles –las marionetas y el teatro de sombras– la directora consigue acercarla al público más joven.



Figura 4. Títeres de manos y sombras de gatos. Escena de *La dama boba* de Lope de Vega. Compañía de teatro Pie izquierdo. Fotógrafa, Marta Vidanes.



En segundo lugar, los gatos en escena contribuyen a destacar la afición de Finea por estos animales, según ha subrayado Bergmann [1981: 411] y su intrínseca conexión con ellos, como se demuestra en las siguientes cuatro acotaciones insertadas a través de las distintas escenas del guión dramático:

- (1) *(Nise sale y queda Finea llorando, los gatitos la consuelan y posteriormente llega Laurencio)*
- (2) *(Octavio se va y llega un gatito a jugar con Finea)*
- (3) *(Se van todos y los gatitos salen haciéndose arrumacos)*
- (4) *(Los gatos imitan el abrazo enredándose entre sí)*

Aunque la trama de la obra aparezca simplificada en este montaje, la directora resalta aquellas escenas y metáforas más aptas para ser entendidas por un público infantil pero también claves en el texto original. En efecto, la puesta en escena de Pérez Arribas traduce infantilizando algunos de los mensajes más sugerentes de la obra de Lope, como la opresión patriarcal o la radical transformación de Finea.

Cabe concluir que la propuesta de *La dama boba* por la compañía Pie Izquierdo nos ofrece una muestra modélica de lo que significa e implica el teatro clásico infantil en la práctica escénica. Como hemos visto a lo largo de este análisis, la adaptación de una obra dramática del Siglo de Oro para un público joven tiene que ser capaz de recalcar y entretener con naturalidad una serie de elementos típicos de la literatura infantil con una trama mucho más compleja a nivel ideológico y estilístico –sobre todo si se decide en mantener el verso, como es el caso de la versión que nos ocupa–. En una comedia como *La dama boba*, en la que los aspectos de crítica social atenúan el tono ligero y cómico de la historia, la tarea del director consiste en elegir, calculadamente, aquellos aspectos que mejor conecten con un espectador infantil y que, a su vez, mantengan la estructura de la trama, sin desvirtuar o simplificar demasiado la esencia original.

En este sentido, Pérez Arribas se decanta por explorar como eje temático de su adaptación el nacimiento del primer amor, la superación de



los obstáculos y el proceso de crecimiento que conlleva para los protagonistas esta experiencia única. No hay duda de que en la versión escénica existe una pérdida de los temas más crudos de la obra, como el utilitarismo o la discriminación en contra de la mujer. Sin embargo, esta adaptación permite introducir al espectador en el tema del enamoramiento dentro de un contexto lúdico capaz de enganchar no solo a niños sino a un público adulto, no especializado. Como afirmaba Tatiana Ramos, actriz protagonista del montaje, el papel de Finea le ha enseñado a experimentar y a conservar ese lado infantil que se tiende a perder con la edad. [Entrevista]. Por lo tanto, cabe concluir que la profundización en una problemática cuidadosamente elegida, junto con una puesta en escena que funde fantasía y realidad sirven de irresistible gancho para acercar de manera interactiva a los espectadores más jóvenes a la dramaturgia barroca y sacarla de las imponentes ‘vitrinas museísticas’ que la sitúan fuera del alcance de un público infantil.



BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, William y GROFF, Patrick, *A New Look at Children's Literature*, Belmont, Wadsworth, 1972.
- BARKER, Marie E, «La literatura infantil en español y su papel en el desarrollo del autoconcepto del niño» en, *Hispania*, 1982, vol. 65, núm. 2, 269-273.
- BASS, Laura, «The Economics of Representation in Lope de Vega's *La dama boba*» en, *Bulletin of Spanish Studies*, 2006, vol. 83, núm. 6, 771-787.
- BERGMANN, Emily, «*La dama boba*: Temática folklórica y neoplatónica» en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: EDI-6, 1981, 409-414.
- HEIGL, Michaela, «La representación de la mujer en *La dama boba*» en *Bulletin of the Comediantes*, 1998, vol. 50, núm. 2, 291-306.
- IBORRA, Manuel (dir.). *La dama boba*, Flamenco Films S.A, 2006.
- MARÍN, Diego, «Introducción» en Diego Marín (ed.), *La dama boba*, Madrid, Cátedra, 2004, 9-58.
- LA DAMA BOBA, por Félix Lope de Vega, dir./adpat., Esther Pérez Arribas, Pie Izquierdo [representación].
- LARSON, Catherine, «“Yo quiero hablar claro”: Language as the motivating Force of Lope's *La dama boba*» en Elias L. Rivers (ed.), *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986, 29-38.
- MAYORGA, Juan, «Una comedia muy seria» en Natalie Cañizares Budorf, *20 años en escena: 1986-2006*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, 273-75.
- NAVARRO HERNÁNDEZ, Emilio, «El juego de apariencias en *La dama boba*» en *Signos literarios*, 2007, vol. 6, 49-70.
-



- PÉREZ ARRIBAS, Esther, «Entrevista en TV Ceuta» [en línea] en *Pie Izquierdo*, <<http://www.pieizquierdoteatro.blogspot.com/>>, [consultado el 2-4-2012], sin paginación.
- RAMOS, Tatiana, «Entrevista en TV Ceuta» [en línea] en *Pie Izquierdo*, <<http://www.pieizquierdoteatro.blogspot.com/>>, [consultado el 2-4-2012], sin paginación.
- SURTZ, Ronald, «Daughter of Night, Daughter of Light: The imagery of Finea's Transformation in *La dama boba*» en *Bulletin of the Comediantes*, 1981, vol 3, núm. 2, 161-167.
- TORRES, Rosana, «Helena Pimenta une belleza y horror en *La dama boba*» [en línea] en, *El país*, <http://elpais.com/diario/2002/01/13/espectaculos/1010876403_850215.html> [consultado el 4-4-2012], sin paginación.
- UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Editions Sociales, 1981.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *La dama boba*, Diego Marín (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.



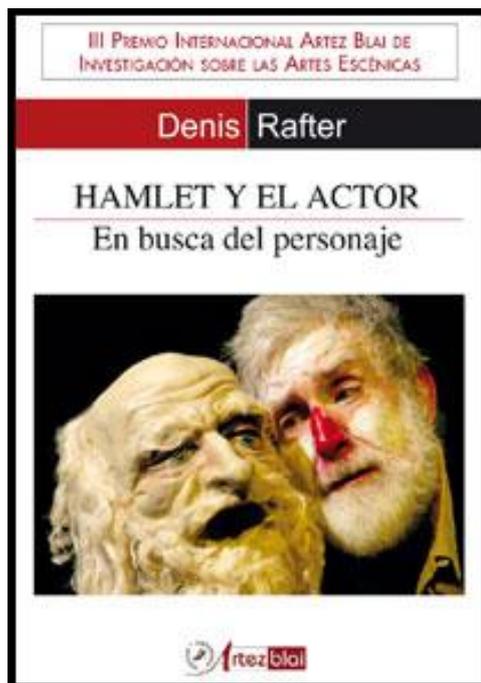
En primera fila

Front row

En première file

Hamlet y el actor, en busca del personaje (2011) de Denis Rafter

Clara Escoda
Universitat de Barcelona
clescodag@ub.edu



RAFTER, Denis, *Hamlet y el actor. En busca del personaje*, Bilbao : Artezblai, 2011.
ISBN 978-84-938661-5-0

Hamlet y el actor: en busca del personaje se originó como una tesis doctoral titulada *Hamlet en España* (2008), un trabajo exhaustivo que mereció el Premio Extraordinario de Doctorado. El libro se propone investigar cómo han sido traducidos los siete soliloquios de Hamlet al español, a través del análisis de las traducciones de Don Ramón de la Cruz (1772), la que Moratín llevó a cabo bajo el pseudónimo de Inarco Celenio (1798), la de Carlos Coello (1872), la de Guillermo Macpherson (1873), la de Luís Astrana Marín (1922), la de Álvaro Cunqueiro (1958), la de Antonio Buero Vallejo (1960) y, finalmente, la de Vicente Molina Foix

(1989). El objetivo de Rafter es descubrir si estas traducciones ayudan o no al actor a transmitir el personaje creado por Shakespeare, al cual Rafter define como «el hombre universal, renacentista y pensador» (p. 301). Después de un análisis minucioso, Rafter concluye que ninguna de las traducciones españolas existentes consigue transmitirlo, ya que todas fallan en alguna de las características fundamentales de Hamlet.

El libro contribuye en el terreno de la recepción del teatro de Shakespeare en España, y se ofrece como continuación de previos estudios, como, por ejemplo, *New Trends in Translation and Cultural Identity* (2008), de Elena Bandín, el cual dedica un capítulo entero al estudio de las traducciones de Shakespeare hechas bajo el régimen de Franco, y se inscribe en la línea de los estudios sobre la recepción del teatro de Shakespeare en España iniciada por Ángel Luis Pujante y Keith Gregor en la Universidad de Murcia, y que tuvo como resultado libros como *Shakespeare in the Spanish Theatre 1772 to the Present* (2009), o *Hamlet en España: Las cuatro versiones neoclásicas* (2010). A diferencia de estos estudios, sin embargo, Rafter se centra exclusivamente en *Hamlet* y en el análisis de los soliloquios, y lo hace desde una perspectiva teatral y desde el punto de vista del actor, que encontrará aquí las pautas esenciales para conseguir una brillante interpretación del personaje de Hamlet. Aunque el libro está especialmente orientado a actores españoles que están en condiciones de representar, o han representado, a Hamlet, será también de mucho interés para traductores, académicos, profesionales del teatro, estudiantes de teatro y de Shakespeare, y para cualquier persona con un interés y sensibilidad hacia el dramaturgo inglés.

El libro está dividido en cuatro bloques principales; dos bloques introductorios, un bloque que contiene el análisis de cada una de las traducciones, y las conclusiones. En el subcapítulo introductorio «La articulación de Hamlet», Rafter expone el método de análisis que va a seguir para analizar cada soliloquio. Este método, útil y claro, sienta las bases para que pueda existir una excelente futura traducción de *Hamlet* al español.



Rafter parte de la base de que Hamlet se caracteriza por «su capacidad de racionalizar y [...] su *necesidad* de hacerlo» (p. 24; énfasis original). Así pues, su método de análisis de las traducciones es «dividir su razonamiento para diseccionar la totalidad y separar cada pensamiento» (p. 32). Rafter, por tanto, analiza los soliloquios según cuatro criterios principales: la racionalidad, la tonalidad, la sentimentalidad y la coherencia.

La tesis de Rafter se basa en la idea de que Hamlet es el hombre racionalista del renacimiento, que duda y cuestiona el *status quo* de Dinamarca. Partiendo de esta concepción de Hamlet, Rafter estudia cómo Hamlet se ha adaptado al entorno español y se pregunta «si hay lugar en España para el personaje de Hamlet tal y como lo creó Shakespeare» (p. 27). Rafter analiza las traducciones, las cuales han sido escogidas por su carácter canónico e influyente, desde un punto de vista lingüístico, así como desde un punto de vista histórico; es decir, intenta dilucidar hasta qué punto la construcción del personaje de Hamlet en dichas traducciones ha sido mediada por un contexto histórico y social español específicos.

En este sentido, por ejemplo, Rafter explica las dificultades que Hamlet, desde el siglo XVIII en que se hizo la primera traducción, tuvo para ‘entrar en España’, y como, a lo largo de los siglos, y tal y como se confirma en la traducción de Molina Foix, España devino progresivamente más receptiva al teatro de Shakespeare. La primera traducción de *Hamlet* al español, la de Ramón de la Cruz, de 1772, se realizó a partir de la traducción francesa de Jean-François Ducis (1733-1816), a su vez basada en la traducción de La Place, donde algunas escenas, personajes y soliloquios se habían suprimido por completo. Aunque de la Cruz fue el primero en reconocer «el valor de Shakespeare» (p. 145), en su traducción (p. 143) debido a la necesidad de mantener la moralidad francesa y española de la época respecto a la monarquía, «la mayor parte de su elemento filosófico se suprimió» y Hamlet se convierte en un «hijo fiel, empeñado en vengar a su padre» (p. 211).



La traducción de Carlos Coello, autor dramático del s. XIX, se llevó a cabo bajo la tercera Guerra Carlista, y quiso emular los dramas de venganza del Siglo de Oro. La traducción constituye, por lo tanto, «un drama de venganza al estilo español: honor, padre, odio y venganza» (p. 284). Rafter afirma que «tiene ritmo y pasión, pero no es el *Hamlet* de Shakespeare» (p. 284). Del mismo modo, las traducciones de Antonio Buero Vallejo y de Vicente Molina Foix, ambas del s. XX, tampoco consiguen transmitir la profundidad filosófica y razonadora de Hamlet. La de Buero Vallejo, hecha en el período de censura de la posguerra, no se propuso hacer «ningún cambio radical sobre el texto original» (p. 409). Por otro lado, la de Vicente Molina Foix, del año 1989, aunque fue la primera edición bilingüe que se publicó y atestigua la progresiva apertura de España al teatro de Shakespeare, recortó y redujo la obra para transformar a Hamlet en el protagonista absoluto, perdiendo así mucha complejidad y densidad filosófica.

Según Rafter, solo la traducción de Álvaro Cunqueiro (1958), que es, paradójicamente, una traducción libre, consigue transmitir la profundidad de Hamlet. La traducción de Cunqueiro no intenta reproducir el original, sino reinterpretarlo dentro del contexto de la posguerra española y el clima de la Guerra Fría, después de la Segunda Guerra Mundial. Rafter explica que el Hamlet de Cunqueiro puede definirse como «un hombre renacentista, que ha sido testigo de los horrores del s. XX y que había vuelto a la Edad Media» (p. 389) de Dinamarca. Es un Hamlet no solo melancólico, sino «también totalmente disgustado con todo lo que ve a su alrededor» (p. 290). Cunqueiro, pues, logró trasladar la ansiedad de Shakespeare por las monarquías corruptas al final de la Edad Media, a la ansiedad que sentía respecto a las dictaduras del s. XX.

Una de las afirmaciones más interesantes de Rafter, a la luz de la traducción de Cunqueiro, es que «quizá sea mejor traducir *Hamlet* subjetivamente y no para complacer a otros» (p. 390). Según Rafter, la traducción de Cunqueiro es lograda porque «la dificultad al traducir consiste



en convertir el significado original en una nueva estructura y con un nuevo sonido, con diferencias básicas y fundamentales de tonos, de ritmos, de respiración» (p. 400). Es decir, Cunqueiro ha encontrado una nueva estructura reconocible y que encaja dentro del contexto de la lengua a la que se traduce. Rafter concluye, sin embargo, que ninguna de las traducciones consigue mantener a la vez la racionalidad, tonalidad, sentimentalidad y coherencia de cada uno de los soliloquios de Hamlet.

Si bien el análisis de Rafter de cómo Hamlet ha sido recibido en España es fascinante y arroja mucha luz sobre los estudios de recepción, su análisis, tal y como lo expone principalmente en la introducción, está basado en un criterio de fidelidad absoluta al original, lo cual puede limitar la riqueza de las traducciones y obligarlas, en cierto modo, a convertirse en copias fieles de la interpretación de Hamlet expuesta por Rafter. En las conclusiones generales, y a la luz del revelador análisis de la traducción de Cunqueiro, Rafter admite que «repetir el Hamlet, tal y como fue presentado por primera vez por Shakespeare al principio del s. XVII, es imposible» y que «tampoco hay un único Príncipe Hamlet» (p. 497). Sin embargo, en la introducción, Rafter explica claramente que el objetivo de su estudio será el de investigar «si existe [...] una construcción posible del personaje de Hamlet por parte del actor español y, en consecuencia, el grado de fidelidad que cada traductor ha guardado con el original» (p. 21).

¿Cuál es, sin embargo, el Hamlet original? A finales de los años setenta y a principios de los ochenta, se desarrolló la perspectiva posestructuralista, que puso énfasis en la naturaleza ideológica de cualquier manifestación cultural, así como de los discursos que se elaboraban sobre estas. Este cambio de enfoque, sobre todo en el ámbito anglosajón, dio lugar a una variedad de interpretaciones de la obra y del personaje, como por ejemplo, las feministas, marxistas o psicoanalíticas, que han iluminado las obras de Shakespeare y el personaje de Hamlet desde una variedad de perspectivas. En la introducción, pues, se podría haber comunicado un conocimiento de esta riqueza de interpretaciones, es decir, de que,



efectivamente, «no hay un único Príncipe Hamlet» (p. 497), y haber situado así la lectura que Rafter hace de Hamlet dentro de este marco más amplio.

En la introducción, Rafter explica que el Hamlet de Shakespeare es «el hombre renacentista que refleja el Yo de Shakespeare [...] (que) reflexiona sobre todo lo que hace sin sentirse dominado por Dios» (p. 23). Así pues, afirma que, si centra el estudio en el «Yo del personaje de Hamlet, inspirado por el Yo de Shakespeare, estamos posicionándonos en una figura sólida y central» (p. 23). Esta equivalencia entre el ‘Yo’ o intenciones de Shakespeare y el personaje de Hamlet es problemática, ya que parece obligar a las traducciones a ser copias de este sentido último que Rafter concede al original, copias más o menos perfectas que pueden traicionar la esencia o intenciones del propio Shakespeare. Así pues, la introducción podría problematizar el concepto de ‘Autor’ en un momento histórico en el que Shakespeare nos viene mediado por un sinfín de adaptaciones e interpretaciones

Aun así, y tal y como lo atestigua su brillante análisis del *Hamlet* de Cunqueiro, cuando Rafter analiza las traducciones en cuestión pone el énfasis, precisamente, en comprender qué fuerzas ideológicas han producido cambios en la traducción, sugiriendo que ninguna interpretación es definitiva. En este sentido, en su análisis de las traducciones, Rafter comparte la visión defendida por Christopher Orr, que afirma, precisamente, que el concepto de fidelidad (1984: 73) «remains of interest only in so far as the lapses of fidelity [...] provide clues to the ideology embedded in the (adaptation)» (1984: 73).

En definitiva, *Hamlet y el actor: en busca del personaje* es una intervención muy oportuna y necesaria dentro de los estudios teatrales y de la recepción de Shakespeare en España. Rafter hace accesible toda la complejidad de Hamlet para un público amplio con una claridad y lucidez excepcionales, y deleita a los lectores mientras que, al mismo tiempo, abre nuevo terreno dentro de la investigación teatral. El lector podrá percibir en la calidad y claridad de las argumentaciones, así como en la riqueza de sus



reflexiones, toda la experiencia de Rafter como director y actor de teatro, y su gran intuición por Shakespeare. Su aportación más importante es la de profundizar en el personaje de Hamlet y presentarlo con toda su complejidad. Así, Rafter lo hace accesible a la vez que le devuelve su estatura de hito dentro de la civilización occidental.

Bibliografía

- ASTRANA MARÍN, Luís, *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, Madrid, Espasa Calpe, 1922.
- BANDÍN, Elena, «Translating at the Service of the Francoist Ideology: Shakespearean Theatre for the Spanish National Theatre (1941-1952): A Study of Paratexts», *New Trends in Translation and Cultural Identity*, Micaela Muñoz-Calvo, Carmen Buesa-Gómez and M. Angeles Ruiz-Moneva, eds., Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2008, 117-28.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Shakespeare Dramas Comedias*, Tomo I, Barcelona, Biblioteca de los Grandes Clásicos, 1968 (1960).
- COELLO, Carlos, *El Príncipe Hamlet*, Madrid, Administración Lírico-Dramática, Imprenta de José Rodríguez, Calvario, 1872.
- CUNQUEIRO, Álvaro, *O Incerto Señor Don Hamlet, Príncipe d Dinamarca (Peza Dramática en tres xornadas)*, Vigo, Galaxia, 1958.
- DE LA CRUZ, Ramón, *El Hamleto* (Manuscrito, Tragedia Inglesa), 1772.
- GREGOR, Keith, *Shakespeare in the Spanish Theatre 1772 to the Present*, (Continuum Shakespeare Studies), Continuum, 2009.
- _____ y Ángel-Luis PUJANTE, *Hamlet en España: Las cuatro versiones neoclásicas*. (Textos Recuperados), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca / Edit UM, 2010.
- MACPHERSON, Guillermo, *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1879 (1873).
- MOLINA FOIX, Vicente, *Hamlet*, Madrid, Publicaciones del Centro Dramático Nacional, Departamento de Dramaturgia, 1989.



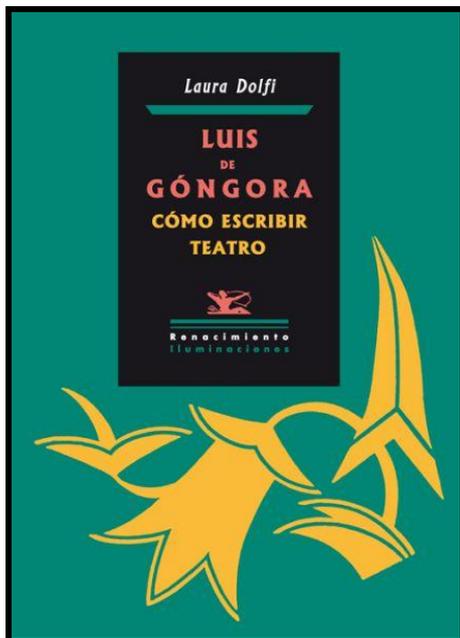
MORATÍN, Leandro Fernández (Inarco Celenio), *Hamlet (Tragedia de Guillermo Shakespeare traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas)*, Madrid, En la oficina de Villalpando, 1789.

ORR, Christopher, «The Discourse on Adaptation: A Review», *Wide Angle*, 1984, Vol. 6, Num. 2, 72-6.



Laura Dolfi,
Luis de Góngora. Cómo escribir teatro

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla
rosariomtnez@us.es



DOLFI, Laura, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla : Renacimiento, 2011.
ISBN 978-84-8472-655-5

La presente monografía nace bajo el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en el marco de los actos conmemorativos del 450º aniversario del nacimiento de Luis de Góngora y Argote. Su autora, la doctora Laura Dolfi, es Catedrática de Literatura española de la Universidad italiana de Parma, especialista principalmente en Teatro del siglo XVII, entre otros ámbitos, en los que cuenta con numerosas publicaciones en su haber. Interesada en la figura del poeta como dramaturgo, la cual aborda ya en anteriores trabajos, en esta ocasión propone un nuevo y completo acercamiento a la faceta quizás menos atendida por la crítica del insigne autor cordobés del Siglo de Oro, poeta

aficionado a las representaciones teatrales y propenso en sus textos a «ofrecer versos en forma de diálogo» (p. 9), como se subraya en el libro desde el inicio. Este volumen, número setenta dentro de la colección Iluminaciones de la editorial sevillana Renacimiento, es fruto de la recopilación y reelaboración de algunas de las investigaciones histórico-filológicas y críticas desarrolladas y publicadas por la profesora Dolfi en diversos artículos a lo largo de su vasta trayectoria científica (véanse las páginas 329-330).

A través de las páginas del libro, dividido en cinco dilatados capítulos, se describen de forma exhaustiva y se establecen las peculiaridades básicas de la reducida pero compleja y poco convencional producción teatral de Góngora, con atención a sus tres comedias conocidas: el breve fragmento atribuido de la juvenil *Comedia venatoria* (1582-1586), *Las firmezas de Isabela* (1610) –la única acabada–, y *El doctor Carlino* (1613), insertados en la tradición de las «églogas», de la «comedia de enredo con equivocaciones y disfraces» y en la «insólita dimensión burlesca típica de la novela o del entremés» (p. 8), respectivamente.

El libro comienza con el excelente capítulo titulado «Góngora vs. Lope de Vega», que supone un preámbulo revelador para asentar las bases del teatro gongorino, «intencionadamente» dirigido a un público selecto (p. 7), así como para aclarar sus variadas motivaciones, entendido siempre bajo el prisma de un «opuesto» *arte nuevo de hacer comedias* (p. 8) y, en definitiva, como un teatro «“clásico” y culto» (p. 23), en contraposición al teatro lopesco, punto de obligada referencia de la dramaturgia de la época. Para ello, a modo de ejemplo, en los distintos apartados se hace un estudio comparativo de la estructura y los rasgos formales pertinentes de las tres piezas teatrales nombradas, a la vez que se pasa revista a su difusión y repercusión. Mención aparte merece el análisis de tres conceptos estrechamente ligados entre sí y vinculados por excelencia al teatro aurisecular como son el honor, la honra y la deshonra, y el tratamiento hiperbólico que de ellos hace Góngora en sus textos.



En el segundo capítulo, «Personajes insólitos», respondiendo al título, la autora explica la «tipología atípica» (p. 85) generalizada de los personajes del largo elenco gongorino, con especial hincapié en el aspecto de su simulación de identidad, como rasgo singular de todas las piezas, no como un recurso ocasional, sino como una «característica típica de los protagonistas» (p. 53), demostrada en los variados ejemplos de estos juegos de ficciones exhibidos a tal efecto. En relación a la anómala ‘personalidad’ de estos personajes y a la descripción de sus identidades, también se observa como marca relevante en la técnica dramática de Góngora lo que Dolfi denomina «la hipérbole metafórica del “yo”» (p. 70); esto es, la «valoración indiscriminada de las propias características, positivas o negativas» (p. 73). La autora llama igualmente la atención sobre el «juego estilístico-retórico» (p. 80) que predomina con extraordinaria meticulosidad en la construcción de los parlamentos. A este respecto, bajo el epígrafe de «la agudeza “famulorum famularum”» (p. 85) se recogen las artificiosas intervenciones del personaje del criado y se pone de manifiesto la importante función que a su entender estas cumplen en los tres textos estudiados.

A continuación, en el capítulo correspondiente a «Texto y representación», se enumeran detalladamente todas las referencias espacio-temporales que aparecen de manera precisa en las tres obras y se define su decisiva finalidad dramática. Asimismo, se acompaña una pormenorizada y sugerente descripción de las diversas costumbres y tradiciones que reflejan las comedias, especialmente en el caso de *Las firmezas de Isabela* y *El doctor Carlino*, con elementos de la vida cotidiana contemporáneos al autor y asociados en mayor o menor medida a su propia biografía, a sus vivencias y a su propio carácter; cabría destacar, por ejemplo, la alusión a través de sus personajes a toda una serie de variopintos ambientes, situaciones, acontecimientos, expresiones y fórmulas convencionales familiares a su entorno, junto a la indumentaria, a aquellas especialidades culinarias y a diferentes prácticas militares, artesanales, médico-farmacéuticas o incluso socioculturales de la época, de las que la autora da atractivas muestras.



Igualmente, todas y cada una de estas referencias ocultas «intencionadamente» aludidas (p. 149) cumplen una determinada función en el desarrollo de las obras en la que Dolfi se detiene.

En el penúltimo capítulo, dedicado a «La complejidad del diálogo», la autora se adentra en la abundante simbología de metáforas, imágenes, comparaciones, juegos de palabras, disemias, polisemias y otras figuras retóricas utilizadas por los personajes de las comedias, como potenciales «mensajes emblemáticos» (p. 156) dentro de un proceso de esmerado enriquecimiento textual. Similar es el repetido uso de *exempla* y de autores o personajes ejemplares de la tradición libresca y popular, al igual que la elección de antonomasias y paralelismos, entre otros recursos que responden, una vez más, a una función concreta hiperbólica y paradójica, según se especifica en la cuidada casuística seleccionada. En este sentido, de inestimable valía es el riguroso examen realizado de los elementos presentes explícitamente en *Las firmezas de Isabela* y sobre todo en *El doctor Carlino*, que, desde el punto de vista de Dolfi, constituye el máximo ejemplo de «saturación trópica» (p. 166).

En el quinto y último capítulo del libro, «Reflexiones sobre unas fuentes», se apuntan los modelos directos o indirectos, tanto dramáticos como novelescos, que influyeron en la obra teatral gongorina y la desigual aportación de cada uno de ellos. Bajo el criterio de la autora, tras la redacción de *Las firmezas de Isabela* subyacerían algunos de los textos, entre otros, de Lope de Vega (*Lo fingido verdadero*) y de Gaspar de Aguilar (*El mercader amante*), junto a *I suppositi* y el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. No es de extrañar que la obra de otros dos italianos esté aparentemente unida a cada una de las comedias restantes, dado el conocimiento de la cultura y la lengua italianas por parte del cordobés que reconoce Dolfi; por un lado, la *Aminta* de Torcuato Tasso lo estaría a la *Comedia venatoria* y, por otro, el cuento I de la jornada VIII del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio a los dos actos de *El doctor Carlino*. Para ella, atendiendo a los resultados obtenidos tras el tenaz rastreo y paciente cotejo



con las fuentes descritas, a pesar de las múltiples analogías y conexiones existentes, el complejo ejercicio de relectura y adaptación de estas por parte de Góngora evidencia, en síntesis, todo un verdadero paradigma de «transmutación barroca» (p. 209). No obstante, siguiendo a Dolfi, no se puede obviar la «fundamental correspondencia de personajes y papeles» (p. 238), ni pasar por alto las concomitancias «temático-estructurales» (p. 253) que se pueden trazar entre *I suppositi* y *Las firmezas de Isabela*, junto a la presencia en ambos textos de algunos de los mecanismos preferidos en la técnica gongorina como el equívoco y el ya citado de la fingida identidad. En su opinión, todo el teatro de Góngora debe ser tenido en cuenta como algo «único, donde cada huella temática o sintagmática se transfigura y recrea haciéndose expresión de una escritura dramática diferente y personal» (p. 254).

Finalmente, como complemento a las partes precedentes, se encuentran dos extensos apéndices que amplían la perspectiva de estudios sobre el autor; el primero, «Sobre Góngora, Toledo y El Greco», incluye un interesante soneto comentado del cordobés dedicado al pintor griego-toledano con motivo de su muerte, a lo que se añade seguidamente una revisión de la comedia homónima *El doctor Carlino* (1671) de Antonio de Solís y Rivadeneyra. Por su parte, el segundo anexo aporta una valiosa información codicológica y bibliográfica y una puesta al día del estado de la cuestión relacionada con el teatro de Góngora, herramienta indispensable para el investigador interesado en su universo dramático. Cierra el trabajo la lista de los personajes de las tres obras referidas que se ofrece al lector como guía.

Por último, tras este largo recorrido por *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, es necesario señalar que en su conjunto representa una contribución de incuestionable utilidad para aprehender mejor el fenómeno teatral áureo español y la producción de uno de sus cultivadores. Con una notable claridad expositiva y mediante una ingente cantidad de datos y citas textuales que permiten comprender la verdadera y profunda naturaleza del

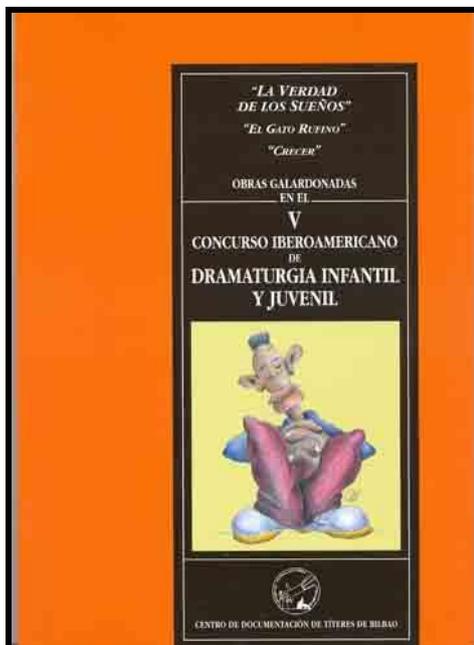


drama gongorino, Dolfi se centra en resaltar el enorme y cuidado papel otorgado a la palabra por la eficaz pluma de uno de los más ilustres escritores andaluces del Siglo de Oro. A propósito de todos los puntos tratados, habría que reafirmar pues la consideración de que se trata de un «“teatro en verso”» que alcanza un perfecto equilibrio entre ritmo, forma y contenido y donde la poética y la dramática son «valoradas» y «llevadas a sus extremas consecuencias» (p. 10). En suma, el balance del libro que nos ocupa se antoja sin duda positivo si bien resulta una formidable oportunidad para redescubrir e interpretar con suficiente exactitud la ‘otra’ parte de la labor poética gongorina, escasa pero no por ello menos sorprendente y significativa. Por todo lo expuesto, se estima altamente recomendable su atenta y detenida lectura.



**Obras galardonadas en el V Concurso Iberoamericano
de Dramaturgia Infantil y Juvenil:
*La verdad de los sueños; El gato Rufino; Crecer***

Isabel Moreno Caro
Universidad de Sevilla / University of Villanova
imoreno@villanova.edu



La verdad de los sueños, El gato Rufino, Crecer. Obras galardonadas en el V Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil y Juvenil, Bilbao : Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao, Casa de Cultura, 2010. ISBN 84-8809-50-8

Como viene siendo habitual desde hace unos años, el Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao en conjunción con el Comité Iberoamericano de Creación e Investigación Teatral convocó una edición más –la quinta– del Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil y Juvenil, con el fin de alentar la creación teatral en este ámbito. En esta ocasión –2009– el jurado decidió otorgar el premio a Jerónimo López

Casas por su obra *La verdad de los sueños*, así como dos accésits a las obras *El gato Rufino*, de Jesús del Castillo y *Crece*, de Maxi Rodríguez.

El dramaturgo catalán Jerónimo López Mozo encarna una figura indiscutible en el teatro español, lo que queda ratificado por el hecho de haber sido reconocido con galardones como el Premio Nacional de Literatura Dramática (1998). Como viene siendo habitual en su labor, López Mozo invita en *La verdad de los sueños* a la reflexión social contemporánea, al tiempo que su tratamiento formal de la obra, de veta experimental, es indiscutible. La obra trata sobre el drama de la inmigración, tema en el que Mozo ya había ahondado en *Ahlán*; si bien allí trazaba la cruda realidad de un joven marroquí llegado a España, ahora el dramaturgo nos presenta a un chico senegalés, Tamba, que intenta salir adelante en nuestro país, y que, como el Larbi de *Ahlán*, se erige en exponente del sentir universal de los emigrados, víctimas a menudo de la explotación y otros males sociales.

En *La verdad de los sueños* la protagonista y narradora interna es Laura, una colegiala española, que cierto día se dispone a almorzar en un autoservicio al que acude ocasionalmente y que, tras colocar la bandeja en una mesa y levantarse a por cubiertos, erróneamente cree descubrir que un joven negro se está comiendo su comida. Alentada por la confusión, la explosión de violencia verbal de Laura hacia el chico y los negros en general, trasciende los prejuicios y el odio velado hacia los inmigrantes, latente en la sociedad española. A partir de ese momento Laura, con cargo de conciencia, se embarca en la búsqueda del joven senegalés para disculparse, lo que dará lugar a una clara discrepancia entre las ideas preconcebidas de la chica y su experiencia de primera mano al conocer al ser humano que es Tamba y su día a día (el racismo de los *skinheads*, la inseguridad laboral, etc.). Laura y Tamba, con perspectivas divergentes sobre la misma realidad, encontrarán finalmente un espacio común de diálogo, comprensión y amistad, del todo esperanzador.

Como obra característicamente lopemoziana, la pieza es fragmentaria; los espacios urbanos se presentan como cuadros aislados a los



que Laura llega repentinamente y que conforman un laberinto que refleja la inestabilidad del mundo actual, así como la desorientación vital de Laura. El tiempo carece de progresividad, prevaleciendo una temporalidad caleidoscópica, con escenas cuasi-simultáneas, que se tambalean constantemente entre la realidad y la ilusión. La pieza es marcadamente dinámica, anticonvencional y metateatral; en ella los personajes exponen y discuten abiertamente los entresijos de la escena, rompiendo con los códigos teatrales implícitos.

En su vagar, Laura encuentra en su camino a seres deshumanizados, sin profundidad psicológica, como el barrendero o el gestor, con los que mantiene a menudo infructuosos e incommunicativos escuetos diálogos que rozan el absurdo. Al llegar al final de la obra todos los personajes que han circulado por ella se hacen una foto. Hay un grupo de personajes en la obra, los jóvenes, que se van transformando; pasan de ser un grupo multirracial y amenazante a un grupo de *skinheads*, para acabar finalmente convertidos en un hatajo de jóvenes modernos; a ellos se dirige el autor, en esta su primera incursión en el ámbito del teatro juvenil, para decirles «que salgan en la foto», que tomen partido en la realidad en la que viven para conocer al inmigrante, que sean Laura y salten la barrera de las ideas.

Volviendo a otra de las obras del volumen, uno de los *accésits* del concurso lo ganó el cubano Jesús del Castillo, un experimentado dramaturgo en el ámbito del teatro de títeres y para niños, que fuera Premio Literario Casa de las Américas en 1998. Frecuentemente llevado a escena por grupos de las tablas cubanas, del Castillo es autor de textos como *Kikiriki-Arroz con maíz* o de las piezas para niños del volumen *Teatro*, recientemente presentado en la XXI Feria Internacional del Libro de la Habana.

Respecto a *El gato Rufino*, se trata de una pieza dominada por la fantasía en un único acto, estructurada en dieciséis escenas más una final. Es una obra para todos los públicos, sin olvidar que las moralejas presentan una cierta complejidad no apta para el entendimiento de los más pequeños, si



bien disfrutarán enormemente del colorido y la presencia constante de música y canciones, con pegajosos estribillos y raps incluidos.

El gato Rufino es la historia de los habitantes de *Perrejera*, perros, algunos gatos y ratones infiltrados. Los perros, necios e idiotas, tienen un problema; los ratones han ocupado *Perrejera* y se comen su comida. Para solucionarlo proponen exterminar la plaga siguiendo el ejemplo de *El flautista de Hamelín*, pero los representantes de los ratones adversarios harán gala de su inteligencia, burlándose de los canes y manipulándoles. Debido a la idiotez de los perros, finalmente los ratones acabarán con *Perrejera*. Por su parte, en el bando felino, el ingenuo gato protagonista Rufino se ha mudado de *Gatelín* a *Perrejera* para vender su pan de ajos, pero no le va bien el negocio, aunque no pierde la ilusión; intenta aconsejar a los perros, que tomando a Rufino por sabihondo le chasquean, contándole la supuesta falsa historia de un ave que concede deseos. El gato se irá al bosque, entonces, en busca del pájaro, mientras que su novia, la prudente y fiel gata Nata, le previene contra los perros.

En *El gato Rufino* la fantasía se intensifica, primeramente, cuando Rufino echa a volar y, después, cuando se encuentra con el ave encantada, a la que Rufino pedirá una nueva panadería; será aquí cuando el ave le haga reflexionar, incidiendo en que *lo que fácil viene fácil se va*, y sugiriendo el mensaje cardinal de la obra: el valor del esfuerzo y la perseverancia. Todo lo que merece la pena en una vida cuesta ánimo y vencimiento de dificultades; a este tema principal se adhiere el de la posibilidad de realizar los sueños. Finalmente, el gato Rufino volverá a *Perrejera*, a su maltrecha panadería, para intentar cumplir su meta de ganarse la vida en el pueblo perruno.

Respecto a la estructura, la obra resulta algo carente de solidez, puesto que el planteamiento que en principio parece vertebrador, el del problema de *Perrejera* con los ratones, se abandona pronto, para priorizar el asunto del gato Rufino con el ave. Respecto al estilo, la expresividad está muy conseguida por medio de diversos recursos: expresiones redobladas y consonantes, así como onomatopeyas características de los personajes,



actitudes hiperbólicas o geniales sufijos y paralelismos estructurales, entre otros. La obra presenta americanismos, más específicamente cubanismos, inmersos en el uso de una voz sencilla, con frecuentes refranes, y en la que deliberadamente se busca el humor, a veces mediante la ironía. La agilidad de los diálogos –con frases a menudo breves– y acción, hacen que la obra alcance un ritmo veloz.

Pasando al otro *accésit* del concurso, este lo obtuvo el asturiano Maxi Rodríguez, un polifacético hombre de teatro, que llegó a la escritura dramática por el camino de la interpretación. Al frente de su compañía *Toaletta Teatro* y a lo largo de catorce años, puso en escena a menudo espectáculos infantiles de su propia autoría, tales como *Tris/Travel* o *The Curran 3*; en su página web <http://www.maxirodriguez.es/> se recoge más información sobre su trayectoria profesional.

Crecer es una pieza dirigida a espectadores mayores de 14 años, que reflexiona entre otros temas sobre el significado de la madurez y la inmadurez en un mundo al revés, en que los adultos con síndrome de Peter Pan se comportan como niños y viceversa.

Crecer es una obra simétrica; de estructura circular, parte del final para saltar con un movimiento temporal analéptico hacia el inicio de la historia, danzante entre la linealidad y el ocasional *flashback*. Adrián, protagonista adolescente, se presenta también como narrador interno, cuya voz en *off* aparece al final de cada escena para dirigirse a los espectadores a modo de apostilla. *Crecer* se vertebra argumentalmente en relación a la nebulosa frontera existente entre las etapas de la vida; el conflicto comienza a desarrollarse cuando Pepe y Rosa, padre «adoptivo» y madre biológica de Adrián, reciben un sobre destinado a su hijo y remitido por su padre biológico, en que este pide a Adrián una oportunidad para conocerle. El asunto del abandono del padre, sumado al uso de un vocabulario de época moderna, nos sitúa temporalmente en la actualidad.

Al regresar el padre de Adrián, Alejo, a las vidas de Pepe, Rosa (los tres eran amigos de jóvenes) y Adrián, los adultos en principio parecen



comportarse racionalmente. Ahora bien, Alejo trae consigo el germen que desemboca en el caos psíquico del trío de adultos, pues estos trocarán paulatinamente sus roles para convertirse en niños, adoptando comportamientos propios de la infancia. La comicidad está muy conseguida por medio de los personajes de Alejo y Pepe, carentes de sentido del ridículo, que son aleccionados y reprendidos por Adrián, el cual, de un modo inversamente proporcional a la creciente infantilización de los mayores, se va erigiendo en voz adulta y cuerda.

En la configuración de este mundo al revés hay personajes secundarios como el abuelo de Adrián, que enfermo de alzhéimer considera a su nieto su propio padre, o el personaje de Dani, amigo de Adrián, con el que el protagonista puede compartir su desazón ante la incoherencia de los adultos que le rodean, y que fallece repentinamente casi al final de *Crecer*, siendo símbolo esta muerte del resquebrajamiento de la inocencia de Adrián.

Un aspecto interesante de *Crecer* es el de la metateatralidad que incorpora. Llegando al final de la pieza, Adrián decide hacer una obra teatral para jóvenes llamada *Crecer*, y en este contexto, el dramaturgo, mediante Dani, se permite expresar una opinión: «...*Teatro para niños y jóvenes: hechiceros malvados, princesas preciosas...*». *Crecer* termina conciliatoriamente con los adultos disfrazados de Reyes Magos, danzando y bailando con Adrián y abriendo cada uno como regalo su *caja negra*, esto es, su memoria, su vida, que es su regalo.

Crecer compendia elementos muy convenientes, tales como el espíritu crítico del dramaturgo hacia aspectos como el esnobismo actual, que lleva a cabo menudo mediante un sutil empleo de la ironía y la explícita inversión de roles. A nuestro parecer, el mayor valor de la obra reside en su capacidad connotativa, que sugiere tópicos como la invitación al juego y regocijo mientras vivamos, o la nostalgia por la ilusión primigenia perdida.

En conclusión, los premiados en el V Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil y Juvenil demuestran una vez más el enorme talento de

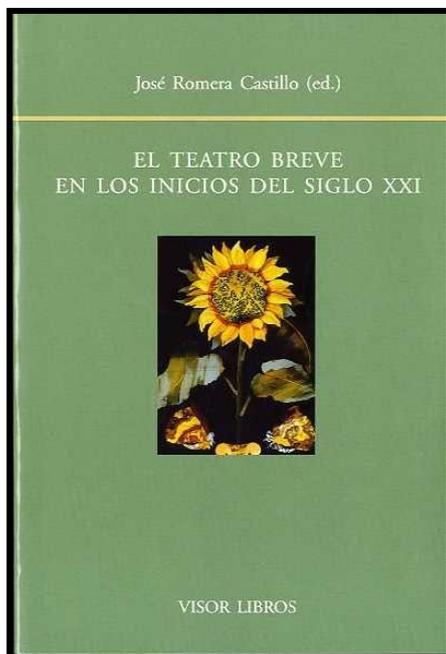


los creadores de teatro para niños y jóvenes en el ámbito hispánico. Sus obras acopian aptitudes que responden a los intereses de los organizadores del concurso, señalados en el prólogo por la directora del jurado, Concha de la Casa, y esos valores manifiestos de las piezas, tales como la realización de un teatro acorde a la edad del público a quien se dirige o el acercamiento a las culturas de otros países, son absolutamente deseables para la sana educación y recreo de los futuros adultos de nuestra sociedad.



***El teatro breve en los inicios del siglo XXI.
Actas del XX Seminario del Centro de Investigación de
Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías***

Laetia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona
laetia.rovecchio@gmail.com



ROMERA CASTILLO, José (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Madrid, Visor Libros, 2011. ISBN 978-84-9895-129-5

Esta publicación recopila las actas del último Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, celebrado en la UNED el pasado mes de junio. Esta vez, sobre el teatro breve en los inicios de nuestro siglo XXI. Una temática que ha despertado mucho interés en los últimos años como da cuenta de ello el volumen de Javier Huerta Calvo *Historia del teatro breve en España*. Así pues, Romera Castillo y su equipo han reunido dramaturgos e investigadores

para abordar una cuestión característica –todavía demasiado poco estudiada, «un territorio inexplorado» (59) en palabras de Jesús Campos– de los espectáculos de esta primera década del siglo XXI, aunque, según José Ramón Fernández, «una pieza breve es tan importante como cualquier obra mayor, porque en ella está todo lo que hemos querido, o lo que hemos sabido, decir en nuestra vida.» (71)

Destacados dramaturgos de la escena contemporánea española (José Luis Alonso de Santos, Antonia Bueno, Jesús Campos, José Ramón Fernández, Roberto García de Mesa, Gustavo Montes Rodríguez, José Moreno Arenas, Eduardo Quiles y Jerónimo López Mozo) se han prestado a este ejercicio de definición del teatro breve acercando su mirada a su experiencia personal y a sus propias producciones. Todos se muestran de acuerdo al considerar dos tipos de brevedad teatral: las obras cortas que muestran cierta falta de análisis, ya que tienden a la esquematización, y el teatro breve que ofrece una mirada más compleja desde una síntesis aguda –entendida por Quiles como una «reducción –no ausencia– de la esencia del drama.» (125)–, que desemboca necesariamente en una intensidad profunda. Esta duración determinada, pero también determinante, conlleva, en muchos casos, a la presentación de proyectos colectivos que reúnen a diferentes dramaturgos que escriben una pieza breve diferente, posteriormente incluida en una representación de duración convencional. En este sentido, cabe destacar la experiencia de Montes Rodríguez junto al ya desaparecido colectivo *Teatro urgente*, la labor de antólogo de Jesús Campos o las piezas breves de encargos de José Ramón Fernández. En esta misma línea, Antonia Bueno recalca que el formato breve queda muchas veces supeditado a lecturas dramatizadas y/o a la edición. Por otro lado, destaca también en la mayoría de ellos una fuerte poética de la palabra o, mejor dicho, del silencio, que se convierte en un aliado para la descodificación de los textos por parte del espectador. Algunos, como Alonso de Santos, optan por utilizar el humor en sus creaciones para, según él, lograr una comunicación directa con el público y, de paso, acercarse al goce estético;



en cambio, otros, como Montes Rodríguez, se desvinculan de él, entendiendo el humor como un elemento «reaccionario, puesto que conduce a la inacción» (100).

Después de un primer acercamiento a unos testimonios en primera persona de los creadores escénicos, el seminario deja lugar a la investigación. Francisco Gutiérrez Carbajo inicia el ciclo de conferencias planteando un intento de definición de los diferentes discursos dialógicos que se pueden encontrar en una pieza breve. Se trata de un artículo de índole teórica, pero que se puede contemplar como guía interpretativa para el pleno entendimiento de los otros artículos.

El artículo de María Jesús Orozco Vera, «Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década», también presenta un análisis teórica comparatista entre el microteatro y el cine comprimido, dos géneros que comparten características similares, al tratar temas de actualidad altamente relacionados con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías para enfatizar nuestra pertenencia a «un mundo falso, caótico y deshumanizado.» (215) Esta incidencia en temas de actualidad les confiere una dimensión testimonial plasmada en una densidad semántica y en el poder de la sugerencia, fuertemente marcada por la presencia del silencio.

Aparecen toda una serie de artículos que estudian textos breves de escritura colectiva que se representan en espectáculos de duración convencional. En «*La confesión: textos para una espectáculo*», Mariano de Paco retoma la idea expuesta por algunos dramaturgos que hablaron anteriormente respecto a la cuestión del humor en el teatro breve. De Paco se acerca al proyecto colectivo *La confesión* y a dos dramaturgos en particular: Paloma Pedrero y Alfonso Sastre. Ambos creen que el humor consigue atrapar al público a la vez que le invita a reflexionar. De esta forma, se consigue cierta inmediatez que invita a la participación activa del espectador en el desarrollo de la trama teatral.



En «*Mihura por cuatro... y la cara de su retrato*. El teatro breve surgido en todo al centenario de Miguel Mihura», Juan José Montijano Ruiz nos habla de estos cinco textos que configuraron una suerte de homenaje a Mihura. En *Mihura por cuatro* se trata de cuatro *sketches* en torno a *Tres sombreros de copa* (*Dionisio se declara* de Ignacio del Moral, *Mihura Motel* de Ignacio García May con dirección de Laila Ripoll, *La mujer de los ojos tristes* de Juan Mayorga y *¿Da usted su permiso, don Miguel?* de Ernesto Caballero. Mientras que la segunda parte del espectáculo, *Y la cara de su retrato*, está basada en una serie de entrevistas de José Monleón a Mihura.

Beatriz Villarino Martínez rememora la creación del espectáculo *Chirigóticas* de Antonio Álamo y Ana López. En esta obra se percibe una actitud completamente realista gracias a una humanización completa de los personajes, sin olvidar la postura grotesca propia del género carnavalesco en la descripción de las costumbres.

En «Brevedad: causa y efecto del minimalismo escénico en *60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*», Carmen Itamad Cremades Romero apunta la presencia de tres generaciones de escritores que destacan por la heterogeneidad de sus propuestas, lo que provocó una puesta en escena fragmentaria con un ritmo demasiado acelerado. La investigadora pone de manifiesto que los espectáculos no tenían ninguna conexión entre sí, excepto la duración de los espectáculos y la procedencia geográfica de los autores.

Por último, Martín Bienvenido Fons Sastre nos acerca a dos espectáculos de la escena balear cuyos procesos de gestación se revelan muy interesantes. En *Història(es)*, después de diferentes entrevistas a personas del pueblo, los autores buscaban una recuperación de la memoria histórica de las islas y, antes de convertirse en un espectáculo de duración convencional en las salas, fue representado en casas privadas. Por otro lado, *En seqüència* se postula una descripción de la sociedad de las islas, también en un intento de definición de una identidad propia.



El volumen, asimismo, reúne estudios acerca de la dramaturgia femenina. En el artículo de Virtudes Serrano, la investigadora hace un recorrido sobre los procesos creativos de Antonia Bueno, Paloma Pedrero, Carmen Resino, Elena Cánovas, Ana Diosdado, así como de los proyectos colectivos de la AAT y de las Marías Guerreras. Con ello, Serrano apunta que las mujeres se centran en temas propios de la sociedad contemporánea desde cierto minimalismo para que la situación contada produzca la catarsis en los espectadores.

Lourdes Bueno Pérez, en «*Lamento de mujer: problemas sociales en tres textos breves de Antonia Bueno*», se centra en tres monólogos femeninos de la dramaturga valenciana: *Aulidi (hijo mío)*, *Zorionak* y *La niña tumbada*. Todos comparten la aparición de canciones infantiles a modo de apertura de la obra; son tres dramas relacionados con la pérdida de hijos, pero también del exilio. Según Bueno Pérez, las piezas en cuestión logran captar la atención del espectador, puesto que Antonia Bueno se sitúa desde la perspectiva de las propias víctimas, lo que invita a una penetración en el espacio psicológico del personaje y, por consiguiente, una mayor identificación y catarsis por parte del espectador.

Otra aportación a la dramaturgia femenina es el artículo de Rossana Fialdini Zambrano y Hay Sibbald, «El *efecto de choque* en el teatro breve de Laila Ripoll», en el cual destaca el análisis de dos piezas breves escritas por la dramaturga para un homenaje a las víctimas del 11-F. La teoría del *efecto de choque* de los autores hace referencia a la identificación por parte del lector/espectador con los conflictos puestos en escena, ya que estos se presentan desde la cotidianidad más cercana al ser.

El último estudio dedicado a la escritura femenina viene de la mano de Ana Vidal Egea y analiza las acciones en el teatro de Angélica Liddell. Se trata de obras breves donde solo aparece un personaje, ella misma, que parten de una noticia social o de su intimidad más profunda. Ana Vidal apunta con sumo acierto el hecho de que Liddell nos acerca a una nueva forma teatral híbrida que se plantea desde el género autobiográfico, «una



reflexión filosófica en torno a la vida, partiendo de la propia existencia.» (294) Predomina la presencia del cuerpo en el escenario, un cuerpo a menudo lesionado que sirve de metáfora del sufrimiento.

En cuanto a la dramaturgia masculina, «*Prefiero que me quite el sueño Goya a que me lo quite cualquier hijo de puta*, de Rodrigo García: el retorno a la palabra mediante la acción», Fernando Olaya Pérez estudia este espectáculo, un monólogo para un actor sin acotaciones. El aparente caos y desorganización que reina sobre el escenario encierra, sin embargo, una cuidada y trabajada estructura. (279) La acción proviene de la narración y, sobre todo, de la gran fuerza que da el texto el efecto de enumeración.

Manuela Fox lleva a cabo un panorama de las obras breves publicadas por Jerónimo López Mozo desde el inicio del siglo XXI. Por un lado, las piezas que se adscriben a una temática histórica reciente o de actualidad como sería el caso de la dictadura, del sida en África, del terrorismo de ETA (como por ejemplo en *Hijos de Hybris*). Por otro, los textos que presentan juegos formales metateatrales, como en *En aquel lugar de la Mancha*, donde aparece la figura de un lector que lee a Cervantes mientras que los personajes van irrumpiendo el escenario con réplicas procedentes de la novela o en *El dramaturgo escribe una obra breve de encargo* en la cual el dramaturgo recurre a una suerte de alter ego.

Claire Spooner y Simone Trecca se acercan a la dramaturgia de Juan Mayorga y, más concretamente, a su *Teatro por minutos*. Spooner se centra únicamente en cinco de las obras que configuran el volumen, mientras que Trecca en el conjunto. Ambas se reencuentran en la idea de que el teatro de Mayorga se nutre de toda la tradición literaria y cultural que le antecede, puesto que reitera la presencia de toda una serie de referentes comunes como Fray Luis, Unamuno, Celestina o Lazarillo, entre otros. Spooner hace especial hincapié en el uso de las palabras que desemboca en la creación de imágenes que presentan, a su vez, una dialéctica entre lo visto y lo sugerido o, como apunta Trecca, entre la realidad y el simulacro. Trecca va un poco más lejos en su reflexión, ya que marca esta dicotomía en la aparición



repetida de espejos que conllevan a la idea de fragmentación de la identidad. Esta investigadora analiza también los temas que se encuentran reflejados en *Teatro por minutos*, como el de la guerra, vista como una furia devastadora en contraposición al arte, sinónimo de exaltación creativa, y, por consiguiente, la cuestión de la responsabilidad del hombre en el mundo.

Susana Báez Ayala, Francisco Linares Alés y Carlos Sáinz-Pardo González estudian las creaciones del dramaturgo José Moreno Arenas. Según Báez Ayala, la dramaturgia del autor propone una «depuración de la palabra» (367) a través de la cual predomina la presencia de un silencio que evidencia un gran compromiso de crítica social. De manera que el receptor debe descifrar el sentido de la pieza. Linares Alés se centra en dos espectáculos (*El fontanero* y *El aparcamiento*) concretos para poner de manifiesto el uso especial del escenario, que aparece vacío, mientras que los actores desarrollan sus papeles desde el patio de butacas y el público se convierte en parte del espectáculo. Carlos Sáinz-Pardo González retoma esta idea y añade que el tiempo del espectador y el de la representación se confunden. De manera que las obras de José Moreno Arenas consiguen una gran eficacia al crear una ilusión de realidad.

En «El teatro breve de José María Rodríguez Méndez: *Espectáculo de calle del suburbio madrileño de estos tiempos*», Jorge Herreros Martínez estudia las cinco obras que configuran este volumen, entre ellas tres son monólogos. Herreros Martínez da cuenta de que todas las obras comparten una misma temática y crítica social.

Gabriela Cordone esboza unas líneas acerca del teatro argentino y, más concretamente, de unos autores que evidencian un momento histórico reciente: el exilio por la dictadura. Estas obras reflejan mucha violencia y el trauma de dicho exilio a través de la ruptura del espacio y del tiempo. Este recurso, según Cordone, evoca la incertidumbre y la inestabilidad de la situación de la enunciación.

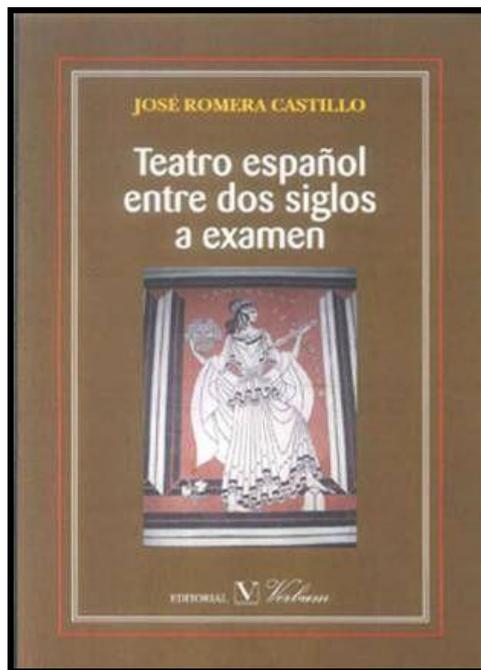


Un año más el seminario de José Romera Castillo y el conjunto de su equipo discurre sobre una temática de mucho interés científico. Todas las actas publicadas hasta la fecha se configuran como pilar para cualquier investigador del teatro español contemporáneo. Solo nos queda esperar el siguiente seminario que estará dedicado al teatro e internet. Otra realidad que nos acerca a una nueva visión, actualizada, del hecho teatral.



José Romero Castillo,
Teatro español entre dos siglos a examen

Laetia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona
laetia.rovecchio@gmail.com



ROMERA CASTILLO, José, *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid: Editorial Verbum, 2011. ISBN 978-84-7962-709-6

Este volumen de estudios se divide en tres partes en las cuales José Romera Castillo analiza algunos de los rasgos característicos de la dramaturgia contemporánea –unos rasgos centrales en los estudios brindados desde el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)–. Así, el recorrido se inicia con la primera parte titulada «Sobre teatro histórico». En ella, el estudioso profundiza en la vinculación del teatro con la historia a través de dos conceptos distintos y diferenciadores: el teatro histórico y el teatro historicista, que sirven de base para el posterior análisis de la dramaturgia de

algunos de los escritores contemporáneos más celebrados, como es el caso de Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala, Domingo Miras o José María Rodríguez Méndez. Además de discurrir sobre la temática histórica en el teatro de estos autores, Romera Castillo ofrece una bibliografía selecta de los libros que se centran en el estudio de dicho tema en estos dramaturgos. Se trata de una herramienta muy valiosa para los investigadores interesados en esta materia, puesto que ya gozan de una guía orientativa sobre los manuales más destacados en esta cuestión.

En esta parte, Romera Castillo centra su atención en el estudio de la presencia del elemento histórico en la dramaturgia de Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo, Antonio Gala, Carlos Muñiz y Domingo Miras. En este sentido, a pesar de utilizar el hecho histórico de manera diferente, todos ellos recurren a él en un intento de profunda reflexión acerca de lo acaecido y sus consecuencias en la vida humana. De modo que la historia pasada sirve de vaso comunicante para retratar el momento presente de cada autor. A su vez, el profesor de la UNED hace hincapié en la dramaturgia femenina, concedora de un gran florecimiento en las últimas décadas, y, sobre todo, en la dramaturgia de mujeres en el exilio. Estas escritoras usaron la mitología para reafirmar el papel de la mujer en la sociedad, es el caso de Carlota O'Neill con *Circe y los cerdos* o María Luisa Algarra con *Cassandra o la llave sin puerta*. Se trata también de mujeres que escribieron su autobiografía sin tapujos, ofreciendo su testimonio más íntimo, como ocurre en la dramaturgia de María de la O Lejárra García.

La segunda parte, «Sobre teatro de humor», Romera Castillo se interesa por la presencia del humor en los escenarios actuales –también presente en *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*–. Para ello, después de un recorrido teórico acerca del uso de esta modalidad, el crítico estudia la farsa con tintes de denuncia política de Lauro Olmo *Historia de un pechicidio o la venganza de don Lauro*, una clara parodia de *La venganza de don Mendo* de Muñoz Seca. Recupera la figura de Antonio Gala para acercarse a *Los verdes campos del Edén* y *El caracol en el espejo*



que, aunque no se trata de teatro del humor propiamente dicho, el componente humorístico está muy presente. Y, finalmente, de Íñigo Ramírez de Haro, Romera Castillo destaca el humor ácido y divertido del autor que permite una verdadera reflexión sobre los problemas que acechan al ser humano de hoy en día.

En la tercera parte, «Sobre otros aspectos teatrales», Romera Castillo abre un cajón de sastre que da algunas coordenadas sobre diferentes aspectos que configuran tanto la puesta en escena como el estudio del género. Así, el crítico apunta la cuestión de la brevedad –motivo del penúltimo seminario internacional organizado por la UNED *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*–; de la interculturalidad teatral, haciendo especial hincapié en la globalización escénica que se traduce por la invasión de espectáculos musicales extranjeros en la cartelera de las grandes capitales; la importancia de la prensa para la reconstrucción de carteleras teatrales de todos los tiempos –una reconstrucción que el SELITEN@T ha asumido con mucho ahínco gracias a una gran variedad de estudios– y, por último, la relación entre el teatro y el cine, destacando casos curiosos de obras cinematográficas llevadas a los teatros (*Atraco a las tres* o *El verdugo*).

En resumen, el lector se encuentra delante de un estudio que reincide en algunas de las temáticas propuestas desde el SELITEN@T para ofrecer una visión crítica del devenir teatral actual. A estas alturas, la labor colosal de Romera Castillo se presenta como un paso obligado para cualquier estudiante de la dramaturgia contemporánea y que se entiende como una suerte de síntesis de los diferentes puntos tratados durante los últimos seminarios internacionales convocados por el centro de investigación.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO

PIEZAS BIBLIOGRÁFICAS

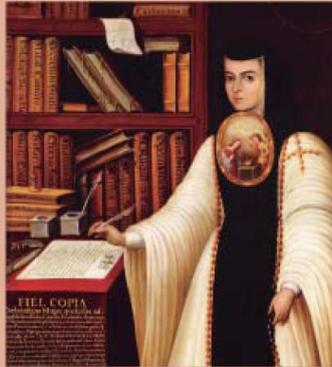
*Poema de la única poetisa americana,
musa dezima, soror Juana Inés de la Cruz*



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



PIEZA BIBLIOGRÁFICA DE LA BIBLIOTECA DEL MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



POEMA DE LA UNICA POETISA AMERICANA, MUSA DEZIMA,
SOROR JUANA INES DE LA CRUZ...

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1651-1695)

En Madrid, imprenta de Ángel Pascual Rubio, [1725]
Dimensiones: 15x20 cm, 352,[4] p.

DESCRIPCIÓN DEL DETALLE:

"El Divino Narciso"
Auto Sacramental en un acto en verso polimétrico
Páginas 317-352

Juana Inés de Asbaje y Ramírez; (San Miguel de Nepantla, actual México, 1651 - Ciudad de México, id., 1695) Escritora mexicana. Fue la mayor figura de las letras hispanoamericanas del siglo XVII. Niña prodigio, aprendió a leer y escribir a los tres años, y a los ocho escribió su primera loa. Admirada por su talento y precocidad, a los catorce fue dama de honor de Leonor Carreto, esposa del virrey Antonio Sebastián de Toledo.

Apadrinada por los marqueses de Marcerá, brilló en la corte virreinal de Nueva España por su erudición y habilidad versificadora.

Pese a la fama de que gozaba, en 1677 ingresó en un convento de las carmelitas descalzas de México y permaneció en él cuatro meses, al cabo de los cuales lo abandonó por problemas de salud. Dos años más tarde entró en un convento de la Orden de San Jerónimo, esta vez definitivamente. En su celda reunió una biblioteca de 4000 volúmenes y un pequeño museo de instrumentos musicales.

Compuso obras musicales y escribió una extensa obra que abarcó diferentes géneros, desde la poesía al teatro, en los que se aprecia la influencia de Góngora y Calderón, hasta opúsculos filosóficos y estudios musicales.

Murió mientras ayudaba a sus compañeras enfermas durante la epidemia de cólera que asoló México en el año 1695, La poesía del Barroco alcanzó con ella su momento culminante, y al mismo tiempo introdujo elementos analíticos y reflexivos que anticipaban a los poetas de la Ilustración del siglo XVIII.

Sus obras completas se publicaron en España en tres volúmenes: *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, sor Juana Inés de la Cruz* (1689), *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz* (1692) y *Fama póstumas del Fénix de México* (1700)

En el terreno de la dramaturgia escribió dieciocho loas, dos sainetes (la comedia de capa y espada *Los empeños de una casa* y el juguete mitológico-galante *Amor es más laberinto*), un sarao o fin de fiesta, así como tres autos sacramentales: *El divino Narciso*, *San Hermenegildo* y *El cetro de San José*. Aunque la influencia de Calderón resulta evidente en muchos de estos trabajos, la claridad y belleza del desarrollo poseen un acento muy personal.

Presentamos uno de los autos más importante, que algunos críticos, como Octavio Paz, consideran *El Divino Narciso* como la obra maestra del teatro de Sor Juana Inés, y la ponen al nivel de los mejores de Calderón. Fue



escrito hacia 1688, debió de estrenarse en México por estas fechas. En Madrid se representó en el Corpus de 1689 o 1690. Se publicó en México en 1690, en edición suelta, antes de la publicación en el primer tomo de las obras de Sor Juana, en Barcelona, 1691.

**Poem by Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).
In Madrid, printing by Ángel Rubio Pascual [1725]
Dimensions: 15x20 cm, 352, [4] p.**

Description details:
"El Divino Narciso"
Mystery of the Eucharist in one-act verse polymetric.
Pages 317-352

Juana Inés de Asbaje and Ramirez (San Miguel Nepantla, México current, 1651 - Mexico City, id., 1965). She is a Mexican writer. She was the most important figure of the 17th century Spanish American letters. A prodigy child, she learned to read and write at three years, and at eight, she wrote her first praise. Admired for her talent and precocity at fourteen years, she became maid of honor of Leonor Carreto, wife of the Viceroy Antonio Sebastián de Toledo. Sponsored by the Marquis de Mancera, she shone at the vice regal court of New Spain for her erudition and her ability to versify.

Despite the success she knew, in 1667 she joined a convent of the Discalced Carmelites of Mexico, where she will remain four months, at the end of which she abandoned because of health problems. Two years later, she entered the convent of the Order of St. Jerome, this time permanently. In



her cell she meets a library of 4,000 volumes and a small museum of musical instruments.

She composed musical pieces and she wrote a long work that included different genres, from poetry and drama, which show the influence of Góngora and Calderón, up pamphlets philosophical and musical studies.

She died while she was helping her colleagues sick during the cholera epidemic that ravaged Mexico in 1695. Baroque poetry reached with her its highest point and, at the same time, she introduced analytic and reflective elements which anticipated the Enlightenment poets of the 18th century.

Her complete works was published in Spain in three volumes: *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, sor Juana Inés de la Cruz* (1689), *Segundo Volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz* (1692) and *Fama y obras póstumas del Fénix de México* (1700).

In the field of drama, she wrote eighteen praises, two skits (the comedy of cloak and dagger *Los empeños de una casa* and the mythological-gallant play *Amor es más laberinto*), a party or party late, and three mysteries of the Eucharist: *El Divino Narciso*, *San Hermenegildo* and *El cetro de San José*. Although the influence of Calderón is evident, in much of this works, that the clarity and beauty of the development has a very personal focus.

We present one of the most important mysteries, that some critics, like Octavio Paz, *El Divino Narciso*, considered as the masterpiece of Sor Juan Inés theater and they put on a par with the best of Calderón. It was written around 1688 and had to represent for the first time in Mexico around this date. In Madrid, he was represented in the Corpus of 1689 or 1690. It is published in Mexico in 1690, in a small edition, until the publication in the first volume of the works of Sor Juana, in Barcelona, in 1691.



**Poème de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).
À Madrid, imprimerie d'Ángel Pascual Rubio [1725]
Dimensions: 15x20 cm, 352, [4] p.**

Description du détail:
"El Divino Narciso"
Mystère sur l'Eucharistie en un acte en vers polymétrique.
Pages 317-352

Juana Inés de Asbaje et Ramírez (San Miguel Nepantla, México actuel, 1651- Ciudad de México, id., 1965). Écrivain mexicaine. Elle fut la plus importante figure des lettres hispano-américaines du XVIIe siècle. Enfant prodige, elle apprit à lire et à écrire à trois ans, et à huit, elle écrivit sa première éloge. Admirée pour son talent et sa précocité, à quatorze ans elle devient dame d'honneur de Leonor Carreto, épouse du Vice-roi Antonio Sebastián de Toledo. Parrainée par les marquis de Mancera, elle brilla à la cour vice-royale de Nouvelle Espagne pour son érudition et son habileté versificatrice.

Malgré le succès qu'elle connaissait, en 1667 elle adhéra à un couvent des carmélites déchaussées de México où elle en demeura quatre mois, à la fin desquels elle l'abandonna à cause de problèmes de santé. Deux ans plus tard, elle entra au couvent de l'Ordre de Saint Jérôme, cette fois-ci définitivement. Dans sa cellule elle réunit une bibliothèque de 4000 volumes et un petit musée d'instruments musicaux.

Elle composa des pièces musicales et écrivit une longue oeuvre qui comprenait différents genres, depuis la poésie et le théâtre, qui montrent l'influence de Góngora et Calderón, jusqu'à des opuscules philosophiques et des études musicales.

Elle décéda pendant qu'elle aidait ses collègues malades durant l'épidémie de choléra qui ravagea México en 1695. La poésie baroque atteignit avec elle son point culminant et, en même temps, elle introduisit



des éléments analytiques et réflexifs qui anticipaient les poètes des Lumières du XVIIIe siècle.

Ses oeuvres complètes se publièrent en Espagne en trois volumes: *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, sor Juana Inés de la Cruz* (1689), *Segundo Volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz* (1692) et *Fama y obras póstumas del Fénix de México* (1700).

Dans le champ de la dramaturgie, elle écrivit dix-huit éloges, deux saynètes (la comédie de cape et d'épée *Los empeños de una casa* et le jeu mythologique-galant *Amor es más laberinto*), une fête ou fin de fête, ainsi que trois mystères sur l'Eucharistie: *El Divino Narciso*, *San Hermenegildo* et *El cetro de San José*. Même si l'influence de Calderón est évidente dans beaucoup de ces travaux, la clarté et la beauté du développement possède un accent très personnel.

Nous présentons un des mystères les plus importants, que certains critiques, comme Octavio Paz, considèrent *El Divino Narciso* comme le chef d'oeuvre du théâtre de Sor Juan Inés et ils le mettent au même niveau que les meilleurs de Calderón. Il fut écrit vers 1688, elle dut se représenter pour la première fois à México autour de cette date. À Madrid, il fut représenté durant le Corpus de 1689 ou 1690. Il se publia à México en 1690, dans une petite édition, avant sa parution dans le premier tome des oeuvres de Sor Juana, à Barcelone, en 1691.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO

PIEZAS BIBLIOGRÁFICAS

Libro de música de la Cofradía de la Novena



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



PIEZA BIBLIOGRÁFICA DE LA BIBLIOTECA DEL MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



LIBRO DE MÚSICA DE LA COFRADÍA DE LA NOVENA

MANUSCRITO NOVENA

Edición facsímil y estudios
Edición: Antonio Álvarez Cañibano
Madrid, 2010
Dimensiones: 25x36 cm, 104 p. + facsímil

DESCRIPCIÓN DEL DETALLE:

"El monstruo de los jardines"
Calderón
Autógrafo parcial con fechas de 1670, 1683, 1685
Impreso: Cuarta parte de Comedias de Calderón,
1672, 1674, 1688
Manuscrito Novena páginas 287-292

El *Manuscrito de la Novena*, custodiado en el Museo Nacional del Teatro (Almagro), no solo se trata de una significativa antología de piezas musicales que formaban parte de las obras teatrales y autos de Pedro Calderón de la Barca y otros autores de su tiempo, sino que nos revela aspectos muy interesantes sobre los ambientes españoles en las primeras décadas del siglo XVIII.

La Congregación de la Novena es una cofradía que bajo la advocación de Ntra. Sra. Del Silencio o de la Novena ha agrupado al gremio de Representantes españoles desde 1631 hasta el momento actual. La capilla de la Virgen de la Novena se estableció desde un principio en la iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid.

La presentación de la edición facsímil del libro de música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (Manuscrito de la Novena) tuvo lugar el día 12 de julio de 2011 en el Museo Nacional del Teatro. Se celebró la mesa redonda «El manuscrito de la Novena y la música teatral en el Siglo de Oro» y a continuación interpretaron en un concierto Marta Infante (mezzosoprano) y Manuel Vilas (arpa de dos órdenes) junto con otras piezas, solos del manuscrito de la Novena:

-*Elegir al enemigo* (Agustín Salazar y Torres)

-*El monstruo de los jardines* (Calderón)

-*Los tres afectos de amor* (Calderón)

Con esta edición se pone a disposición de los investigadores e intérpretes de la música teatral del Siglo de Oro español un documento de extraordinaria importancia.



Music book of the Brotherhood of the Novena
Novena manuscript
Facsimile edition and study
Edition: Antonio Alvarez Cañibano
Madrid, 2010
Dimensions: 25x36 cm, 104 p. + Facsimile

Description of detail:

"El monstruo de los Jardines"

Calderón

Autograph part with dates from 1670, 1683, 1685

Printed: Quarta parte de Comedias de Calderón. 1672, 1674, 1688

Novena manuscript pages 287-292

Manuscript of the Novena, held at the National Theatre Museum (Almagro), is not only a significant anthology of musical pieces that were part of theatrical works and mysteries of Pedro Calderón de la Barca and other writers of his time, it also reveals very interesting aspects about the atmosphere of Spanish theaters early decades of the 18th century. The Congregation of the Novena is a brotherhood which, under the patronage of Our Lady of Silence or the Novena, brought together representatives of the Spanish Corporation of 1631 to the present. The chapel of the Virgin de la Novena moved from the very beginning, the parish church of San Sebastián to Madrid.

The presentation of the facsimile edition of the music book of the Brotherhood of Our Lady of the Novena (Manuscript of the Novena) took place July 12, 2011 at National Theatre Museum. It held the roundtable «El manuscrito de la Novena y la música teatral en el Siglo de Oro» followed by a concert in which Marta Infante (mezzo-soprano) and Manuel Vila (harp twofold) interpreted, with other parts, Novena manuscript solos:

-*Elegir al enemigo* (Agustín Salazar y Torres)

-*El monstruo de los Jardines* (Calderón)

-*Los tres afectos de amor* (Calderón)



With this edition, it is placed at the disposal of researchers and interpreters of theater music of the Spanish Golden Age a document of extraordinary importance.

**Livre de musique de la confrérie de la Novena
Manuscrit Novena
Edition fac-similée et études
Edition: Antonio Álvarez Cañibano
Madrid, 2010
Dimensions: 25x36 cm, 104 p. + fac-similé**

Description du détail:
“El monstruo de los jardines”
Calderón

Autographe partiel avec les dates de 1670, 1683, 1685
Imprimé: Quarta parte de Comedias de Calderón. 1672, 1674, 1688
Manuscrit Novena pages 287-292

Le Manuscrit de la Novena, conservé au Musée National du Théâtre (Almagro), n'est pas seulement une anthologie significative de pièces musicales qui faisaient partie des oeuvres théâtrales et mystères de Pedro Calderón de la Barca et d'autres auteurs de son temps, il révèle aussi des aspects très intéressants au sujet de l'ambiance des théâtres espagnols des premières décennies du XVIIIe siècle.

La Congregation de la Novena est une confrérie qui, sous le patronage de Notre Dame du Silence ou de la Novena, a regroupé la Corporation de Représentants espagnols d 1631 jusqu'à nos jours. La chapelle de la Vierge de la Novena s'installa, dès le début, à l'église paroissiale de Saint Sébastien à Madrid.

La présentation de l'édition fac-similée du livre de musique de la Confrérie de Notre Dame de la Novena (Manuscrit de la Novena) eut lieu le 12 juillet 2011 au Musée National du Théâtre. On y tint la table ronde «El



manuscrito de la Novena y la música teatral en el Siglo de Oro» suivie d'un concert dans lequel Marta Infante (mezzosoprano) et Manuel Vila (harpe de deux ordres) interprétèrent, avec d'autres pièces, des solos du manuscrit de la Novena:

- *Elegir al enemigo* (Agustín Salazar y Torres)
- *El monstruo de los jardines* (Calderón)
- *Los tres afectos de amor* (Calderón)

Avec cette édition, il est mit à la disposition des chercheurs et des interprètes de musique théâtrale du Siècle d'Or espagnol un document d'une importance extraordinaire.



**Congreso Internacional ARTELOPE 2012,
*Lope de Vega y el teatro clásico español:
Nuevas estrategias de conocimiento en humanidades***

Crónicas extraídas de [«Patio del comedias»](#)
blog de los becarios del proyecto TC/12

Fotografías de Luz Souto

**El Congreso de ARTELOPE marca las líneas maestras para
el futuro de la investigación del teatro clásico español**

Purificació Mascarell
Universitat de València



Las nuevas tecnologías ya no son tan nuevas, afirmó alguien durante el **Congreso Internacional «Lope de Vega y el teatro clásico español: Nuevas estrategias de conocimiento en Humanidades»**. Apremiados por esta realidad, los investigadores de todo el mundo, reunidos durante los días 2, 3, 4 y 5 de mayo en la Universitat de València, han concluido que el devenir de las Humanidades se juega en el tablero digital.

Así pues, este congreso ha supuesto un punto de inflexión en la forma de enfocar la investigación en el ámbito de la Filología Y, a la vez, ha significado una inexcusable toma de conciencia colectiva: nadie cuestiona ya que las nuevas tecnologías representan una herramienta fundamental en el trabajo científico, porque se evidencia que, al margen de ellas, la supervivencia es prácticamente imposible. En este sentido, durante los cuatro días del congreso dirigido por Joan Oleza, se ha puesto sobre la mesa la necesidad de incorporar los avances tecnológicos al modelo tradicional de investigación para ampliarlo y complementarlo, aprovechando unas posibilidades hasta ahora inimaginables.



Aunque el resto de ramas de la Ciencia lleva años de ventaja respecto a la Filología en cuanto a uso de la tecnología en su labor investigadora, tras esta reunión en Valencia se puede afirmar que la investigación del teatro clásico ha superado el retraso generalizado de las Humanidades y se sitúa, actualmente, en la vanguardia del conocimiento humanístico de la era digital. Y quizá la clave se encuentra en haber sabido conjugar los logros de la modernidad con los frutos de la tradición, tal como ha demostrado un simposio donde se han alternado trabajos clásicos con comunicaciones dedicadas a las nuevas vías que hoy se abren en la investigación sobre el teatro áureo.



Las dos mesas redondas que han tenido lugar durante el congreso han sido, tal vez, los espacios que mejor han servido para poner de relieve las inquietudes de los profesionales y los retos que plantea su futuro a corto y largo plazo. Se han concretado dos tendencias complementarias: la línea de las ediciones digitales de textos y la de la creación de bases de datos. Esta última, tal como los proyectos [ARTELOPE](#), [DICAT](#) y [CATCOM](#) han evidenciado, se postula como el procedimiento más eficiente para la sistematización de grandes volúmenes de datos, facilitando a los investigadores el acceso a la información y su análisis. Todo ello apunta hacia la imprescindible colaboración entre técnicos informáticos y filólogos. Y el objetivo no es otro que formar parte, a nivel educativo, cultural y académico, de un mundo cada día más ajeno a las Humanidades.



El congreso organizado por el equipo de Artelope ha marcado, sin duda, un antes y un después en la investigación sobre el teatro clásico, y ha sido pionero en examinar las rutas por las que debe progresar la tarea humanística en la nueva sociedad. Quizá sea aventurado defender que las bases sentadas en Valencia en 2012 se convertirán en un referente durante los próximos años, pero lo cierto es que las líneas maestras aquí trazadas tienen visos de figurar en la hoja de ruta del filólogo en el siglo XXI.



Congreso, día 1. La orquesta del Titanic

José Martínez Rubio
Universitat de València



Amanecía un 2 de mayo guerrero, con la prima de riesgo subiendo y el Ibex-35 bajando. Resignados últimamente a empezar el día con las urgencias económicas, la cabeza no se apartaba lo suficiente de los asuntos terrenales como para ver llegar a puerto, en todo su esplendor, a la barca de la investigación en tiempos de tormenta.

Día de inauguración del Congreso Internacional «Lope de Vega y el teatro clásico español. Nuevas estrategias de conocimiento en humanidades». Sobre el fondo la resaca de un Primero de Mayo de manifestación, la convocatoria de una asamblea de profesores asociados en la Universitat de València y señales de próximas convocatorias para alumnos, becarios y resto de profesorado.

Las palabras inaugurales del Rector de la Universitat sonaron estériles o formularias cuando defendió el derecho a la educación pública, el valor de generar conocimiento que lleva a cabo la comunidad universitaria y la necesidad de proteger a los jóvenes investigadores. Entre tanta buena palabra, el salón de actos se iba llenando de prestigiosos profesores de siglo



de oro, encorbatados como toca, de ponentes más o menos jóvenes, a la sombra de las circunstancias, y de alumnos que no sabían aún si creerse eso de la protección de sus capacidades y sus méritos.

Las palabras del Rector, las palabras del Decano de la Facultat de Filologia, Comunicació i Traducció, las palabras de la Directora del Departamento, así como las del Director del Congreso repitieron la bienvenida y los buenos deseos.

Tomó entonces la palabra Joan Oleza y durante casi una hora desgranó las virtudes de la investigación en red ejemplificadas en un caso práctico: *los dramas de hechos históricos particulares*. Una fatalidad... «Una exigencia del sujeto», lo titulaba. Indagaba Oleza sobre ciertos dramas de Lope de Vega, estudiados al amparo de la Historia Cultural de Peter Burke, y establecía cierta caracterización de género con las premisas teóricas del siglo XX. Uno: la Historia no era solamente una narración de acontecimientos y de decisiones políticas, sino que daba cabida en su relato a otros factores más cotidianos. Dos: la Historia no era solamente la narración de los grandes hechos y las grandes figuras del pasado, sino que los personajes bajos (a lo Carlo Ginzburg en *Il formaggio e i vermi*) y las acciones cotidianas permitían una comprensión legítima (o construcción, o representación) del tiempo histórico. Y en medio de los versos en tensión de Lope de Vega, un pensamiento: ¿no nos estará pasando por encima el rodillo de la Historia en nuestras pequeñas vidas cotidianas, atravesadas por lo político, lo económico y no se sabe cuántos más ámbitos, en una suerte de drama de hechos históricos vividos particularmente?

El café posterior todo lo serenó. Fue entonces el momento de los abrazos, de los reencuentros y de las (re)presentaciones. Había tanto cariño como desconcierto, como ocurre en los ámbitos académicos protocolarios en el momento en que uno debe levantarse de la silla.

Y tras la pausa, vuelta a las aulas, esta vez cada cual escogiendo los temas que mayor interés le podía suscitar. Era el turno de Evangelina Rodríguez Cuadros, Tatiana Jordà Fabra, Ramón Valdés Gázquez, José



Camoés, Álvaro Baraibar, Shai Cohen, Alba Urban y Laetitia Rovecchio Antón, Julio Alonso Asenjo, Juan Carlos Bayo Julve y Julio Vélez Sainz, Rebeca Lázaro y Anna Rezpka... con diccionarios en línea, bases de datos de autores y obras, blogs, cuentas de twitter... ¡todo teatro a la última!

Sobre la investigación de la bibliografía (primaria y secundaria) de Lope de Vega, dentro del grupo Artelope, Marco Presotto desgranó los problemas y condicionantes a la hora de establecer una metodología fiable de búsqueda de estudios sobre cada una de las comedias lopescas, algo a lo que un servidor (presente) le ha dedicado tantas horas que ya se pixelan en la memoria, como cuando uno lleva mucho tiempo delante de una pantalla refulgente.

La comida, a la valenciana, dio paso apresuradamente a otra mesa casi valenciana por completo. Eva Soler Sasera, David Guinart, Luis María Romeu Guallart, Luz Celestina Souto y Eva Rodríguez García formaron un panel donde presentaron algunos resultados y reflexiones de la investigación en red: los topónimos en la obra de Lope, la configuración alegórica de España en sus comedias, la autorrepresentación posible de Lope en el mismo Lope, las consideraciones de la identidad en personajes que se hacen pasar por otros, engañados o justicieros, y las posibilidades de una investigación sobre base de datos, esos almacenes borgianos de palabras y conceptos...

Concluyó el día con la conferencia de la profesora Fausta Antonucci alentando a los investigadores presentes (y futuros) sobre las nuevas posibilidades que el trabajo en línea permite, y ponía el ejemplo de Artelope (de nuevo) para iniciar una nueva vía de investigación.

Después de un día tan intenso y tan abrumador en datos e ideas, aunque no tanto en cuanto a debates, sobre las aceras enarboladas del campus se desparramaban los estudiantes y los profesores acudían a las asambleas convocadas. El día 1 del Congreso había sido un oasis, en medio de la vuelta a la rutina del resto de trabajadores, de la pérdida de los 7.000 puntos de la bolsa española y de la continuidad del shock histórico que



parece no tener fin. Mirando el programa del Congreso, la nómina de profesores que uno suele ver en los apartados de Bibliografía y las actividades programadas para el resto de días, uno podía llegar a conceder cierta posibilidad a las palabras del Rector en la inauguración, o podía llegar a rememorar la idea de la barca que hace frente y sobrevive a la tormenta. La incertidumbre, sin embargo, hace que uno piense en ocasiones en la orquesta del Titanic: puro lujo tocando en medio del hundimiento general.

En esa incertidumbre estamos, anclados únicamente a la certeza de que el trabajo (mientras dure) debe continuar. *The Show Must Go On*. Como el Congreso.

Congreso, día 2

Isabel Hernando Morata
Universidad de Santiago de Compostela

La mañana se inicia con la ponencia de Teresa Ferrer titulada *Las nuevas tecnologías aplicadas al estudio del teatro clásico: la experiencia del grupo de investigación DICAT*, presentada por Mercedes de los Reyes Peña. Teresa Ferrer explica la experiencia del grupo en el proyecto DICAT y presenta CATCOM. Este consiste en una base de datos de comedias mencionadas en documentación teatral (1540-1700), la cual trabaja con más de 3000 títulos registrados. La última parte de la ponencia termina con la exposición de cómo este proyecto permite abordar desde nuevas perspectivas varios problemas del teatro clásico.

La misma profesora modera después la Mesa 4 de comunicaciones. En ella, Jaime Segura García y Arturo Barba Sevillano, con sendas exposiciones tituladas *Acústica virtual: una herramienta para la evaluación del patrimonio* y *Aplicación de métodos virtuales al Patrimonio Arquitectónico Teatral: reconstrucción y estudio de arquitecturas*



inexistentes, muestran cómo la física y la arquitectura pueden resultar valiosas para estudiar el teatro del Siglo de Oro, pues permiten recrear cómo se escuchaba la voz y la música en recintos teatrales desaparecidos. Ciencias y letras de la mano. Alejandro Cassol, con *El teatro acústico y la Wikipedia: perspectivas de reflexión*, muestra los aciertos y desaciertos de Wikipedia, descubre las carencias de algunas entradas y el problema del vandalismo; nos enseña a editar una entrada e invita a crear espacios propios para cada grupo de investigación. Finalmente, quien escribe estas líneas, Isabel Hernando, publica su blog de reciente creación, www.calderonenred.wordpress.com, en el que enlaza de forma ordenada los manuscritos y ediciones antiguas de Calderón digitalizadas en red.



Paralelamente a esta sesión se celebra la Mesa 5 dirigida por Luciano García Lorenzo en la que intervienen Ana Aparecida Teixeira de Souza con la comunicación *Formas de locura en Belardo el furioso, de Lope de Vega*; Laura Hernández González con *De arreboles y solimanes: la polémica sobre los afeites femeninos en el Teatro del Siglo de Oro*; Álvaro Pascual Chenel con *Teatro y práctica del retrato regio en Lope de Vega*; Juan José



Pastor Comín con *Lope de Vega: contexto musicológico y recepción musical* y Abraham Madroñal Durán con *Un Lope entre líneas (para la edición de los últimos borradores del Fénix)*.

Felipe Pedraza, Javier Rubiera, Ramón Valdés y Luis Iglesias Feijoo comparten la mesa redonda coordinada por Germán Vega García-Luengos sobre *Estrategias de conocimiento en el teatro clásico español*. La mesa resulta bastante polémica y enseguida se despierta el debate entre los participantes y el público. Así, Felipe Pedraza subraya el crecimiento de los grupos de investigación de teatro del Siglo de Oro, pero lamenta la falta de proyección pública. Javier Rubiera señala la importancia de las nuevas tecnologías y asegura que son los jóvenes los que mejor saben sacarles partido. Ramón Valdés le contesta que DICAT fue idea del «senior» Joan Oleza y también indica que las nuevas tecnologías son fundamentales para ciertas ediciones. Luis Iglesias Feijoo niega que esas ediciones sean mejores con herramientas informáticas, pero aprecia el progreso para la investigación al que han contribuido las nuevas tecnologías. Germán Vega opina que los estudios de teatro clásico han beneficiado a las compañías teatrales y viceversa, aunque cree que la transferencia de conocimiento ha fallado en otros sentidos.



Luciano García Lorenzo hace una llamada al optimismo desde el público, recordándonos a todos la importancia del proyecto Consolier. Joan Oleza interviene para indicar que en otros países la variedad de conocimiento es más amplia, pues en este país nos hemos dedicado unidireccionalmente a la edición; insiste en la necesidad de diversificar las vías de estudio: traducción de textos, estudio de relación entre textos y representación o memoria cultural del teatro pueden ser otros caminos. Felipe Pedraza critica la desatención por parte de los periodistas de nuestro trabajo y Margaret Greer propone atraer a los *mass media* colgando un breve vídeo de contenido escandaloso sobre el festival de Olmedo en youtube. Entonces Germán Vega recuerda la improvisada recitación de varios versos calderonianos por parte de Antonio Banderas... pero ¿era ese el escándalo al que se refería Margaret Greer?

La tarde se abre con la Mesa 6 de comunicaciones. Purificació Mascarell ofrece una interesante comunicación titulada *El canon escénico del teatro clásico español*, en el que compara las obras más representadas de Calderón y Lope en el siglo XX y las noticias de representaciones de comedias y autos de los mismos autores en el siglo XVII; concluye que los gustos en ambos siglos son distintos y que hay «otros lopes y calderones» por redescubrir para las compañías teatrales en la actualidad. Nadia Revenga, en *Mapas y líneas del tiempo: propuestas de visualización de la información contenida en la base de datos CATCOM*, explica cómo mediante líneas del tiempo, mapas y gráficos se pueden presentar de forma atractiva los datos sobre representaciones y compañías de dicho proyecto. También intervienen Irina Ionescu, con *La porfía gana al temor, de Gaspar de Ávila y La porfía hasta el temor, de Lope de Vega*; es su primera comunicación y el moderador de la mesa, Enrico di Pastena, pide un merecido segundo aplauso para ella; Dábora Vaccari rescata información valiosa en su trabajo *Noticias de unos comediantes de finales del siglo XVI*; finalmente, Dolores González Martínez, con *De comedias y comediantes. El teatro profesional en Cataluña durante el Siglo de Oro*, analiza las



representaciones en esta zona durante el Siglo XVII a través de diversos documentos, lo que constituía un vacío en la investigación teatral hasta ahora.

Paul Spence, presentado por Jonathan Thacker, cierra esta intensa jornada de congreso con su ponencia *Teatro clásico y humanidades digitales: el cruce entre método, proceso y nuevas tecnologías*. En su discurso, fundamental para todos aquellos que apenas nos hemos introducido en las humanidades digitales, aborda esas siglas tan extrañas, XHTML y TEI. El profesor londinense afirma que la era digital abre posibilidades de estudio del teatro, especialmente la vía audiovisual. También nos enseña páginas web tan interesantes (¡y avanzadas en cuanto al uso de lo digital se refiere!) como [Out of the wings](#). Finalmente enumera algunas de las barreras para el desarrollo de las nuevas tecnologías, como la falta de inversión en personal para aprender a usarlas o la ausencia de seguimiento técnico.



Así concluye esta segunda jornada de congreso. Un poquito cansados, a pesar de lo bien atendidos que hemos estado en todo momento



por los miembros de la organización, nos retiramos a nuestros aposentos. Pero primero hay que compartir con los compañeros las buenas experiencias de hoy, y la bonita ciudad de Valencia está dispuesta a regalarnos su atardecer.

Congreso, día 3

David Guinart Palomares
Universitat de València

Burla burlando, van los dos (días de congreso) delante. Y es que una crónica me mandan hacer de este congreso, y en la vida me he visto en tal aprieto. Bromas aparte, hoy viernes ha sido el tercer día de nuestro esperado congreso de Artelope. Y qué rápido se nos está pasando y escurriendo entre las manos.

La jornada empezaba con la ponencia del profesor Gonzalo Pontón, de la Universidad Autónoma de Barcelona, miembro del grupo Prolope. Partiendo de la experiencia del proyecto que dio razón de ser a [Prolope](#), la edición de las *Partes de comedias* del Fénix –ediciones tradicionales en papel– el profesor Pontón ha reflexionado sobre las nuevas posibilidades que ofrece a la ecdótica tradicional el uso de las nuevas tecnologías, que multiplican virtualmente hasta el infinito la capacidad de mostrar el aparato crítico del texto. Las posibilidades de lo digital deberían encaminarse, en su opinión, a compaginar la dimensión de la edición crítica como *outil de recherche* –utilizando el término de la crítica textual francesa– con la de *livre à lire*, para que el producto riguroso fruto de la investigación profesional pueda diversificar así su utilidad.

Tras la pausa para el café de rigor, han tenido lugar las dos sesiones de comunicaciones de la mañana. Como quien esto escribe no podía dividirse ni demediarse como el famoso vizconde, ha tenido que elegir, y se ha quedado –los asientos son más cómodos– en la que tenía lugar en el



Salón de Actos. Allí, presentados por el profesor Felipe Pedraza Jiménez, cinco comunicantes han aportado distintas visiones de asuntos diversos de la obra de Lope. La profesora Maria Grazia Profeti nos ha ilustrado, a partir del ejemplo de algunas comedias mitológicas de Lope, acerca del modo en que este reciclaba sus propios materiales para adaptarlos a las circunstancias de la representación. Por su parte, Juan Ramón Muñoz y Diana Berruezo han abordado la relación de Lope con la obra de los *novellieri* italianos. Mientras el primero ha destacado la importancia de tener en cuenta qué textos concretos, qué versiones, adaptaciones y traducciones leyó Lope de los autores italianos, para sacar así las conclusiones correctas sobre su trabajo de reutilización, la segunda se ha centrado en la influencia sobre el Fénix de las novelas de Masuccio Salermitano, que Lope debió conocer a través de la antología de Francesco Sansovino. Por otro lado, Alberto Gutiérrez Gil nos ha presentado sus conclusiones acerca de la presencia, en el género palatino, de Hungría como espacio narrativo; y Luis Bautista Boned ha partido de la obra *El halcón de Federico* para ejemplificar el cambio en la concepción de la verdad y el conocimiento que se produce en ese momento crítico del pensamiento europeo que es el siglo XVII, cuando la filosofía de Descartes escenifica un cambio de paradigma que separa tajantemente a la mente de su objeto de conocimiento.

Por otra parte, en la otra mesa de comunicaciones, moderada por el profesor Ignacio Arellano, Amparo Izquierdo, Davinia Rodríguez, Rodrigo Faúndez, Ricardo Castells y nuestra compañera de blog Rosa Durá han desgranado diversos aspectos relacionados con los autos sacramentales y coloquios de Lope y otros dramaturgos áureos.

La mañana acababa con la mesa redonda, moderada por el profesor Joan Oleza, en que los profesores Ricardo Serrano Deza, José Luis Canet, Alejandro García Reidy y Josefa Badía han puesto en común sus preocupaciones, opiniones y preguntas acerca de los desafíos y posibilidades que las nuevas tecnologías plantean a la investigación sobre el teatro de los Siglos de Oro. La necesidad de incidir en la sociedad en mayor



medida de la conseguida hasta ahora, de transferir los resultados de la investigación a las enseñanzas medias, de calar en los medios de comunicación, de reformar determinadas inercias del propio medio académico –que sigue considerando lo divulgado digitalmente por debajo de lo impreso– y los modos en que debe imbricarse la colaboración entre el humanista y el técnico han centrado las intervenciones de los miembros de la mesa y el posterior debate con el público.



Llegaba luego la comida, momento para el relax, la continuación de las conversaciones de la mañana, el inicio de otras nuevas más desenfadadas y la satisfacción de las necesidades alimentarias, pues no solo de teatro vive el filólogo. Tras ella, llegaba el turno de la sesión de comunicaciones vespertina, presentada por el profesor Serrano Deza, y centrada en el ámbito de las ediciones digitales. Carlos Muñoz Pons, técnico de los grupos Artelope y Catcom, ha compartido con nosotros de manera muy clara y didáctica los pormenores del proceso de edición de textos en la base de datos Artelope y la Colección de Teatro Clásico Europeo. Por su parte, el profesor Jesús Tronch nos ha mostrado, a partir del ejemplo de *Hamlet*, los retos a los que se enfrenta la edición en la mencionada Colección a la hora



de elegir los textos apropiados para formar esa panoplia de versiones (la original y las traducciones inglesa, francesa e italiana) que constituyen el objetivo de la colección. La profesora Natalia Corbellini ha partido de la obra *Lo fingido verdadero* de Lope para señalar, asimismo, las dificultades que la confrontación de traducciones, versiones y refundiciones plantea. Cerrando la mesa, la profesora Maria Rosell nos ha ofrecido unas calas en la tradición literaria de la figura de don Juan, en un contexto español y europeo.

Como broche final de la jornada, hemos disfrutado con la explicación que la profesora Margaret R. Greer nos ha hecho del proyecto que desde hace veinticinco años dirige, [Manos teatrales](#), pionero en la creación de bases de datos informáticas de información teatral, que tiene por objetivo crear un vasto catálogo de «manos», es decir, de identidades de copistas (autores, directores de compañías, copistas profesionales) de manuscritos teatrales áureos, que facilite el estudio de estos documentos.

Fin con este párrafo le voy dando. Aunque nos falta el estrambote: la representación esta noche, en el edificio de La Nau, de la comedia *Los locos de Valencia*. Y como tengo que salir para allá, a disfrutar del lado material, corpóreo y gozoso, de la materia que desde otros puntos de vista estamos abordando estos días, mirad si os gustado la crónica, y está hecho.

Crónica de una lógica anunciada. Día 4

Rosa Durá
Universitat de València

Jacques Lacan habla de tres tiempos lógicos por los que ha de pasar un sujeto en análisis: el tiempo de ver, el tiempo de comprender y el tiempo de concluir. Desde la función de cronista de la última jornada del Congreso



Internacional de Artelope, me permito establecer un correlato entre esta secuencia analítica y lo que ha sucedido hoy en este espacio de intercambio.

A las diez de la mañana sonó el pistoletazo de salida para las dos únicas y últimas mesas de este encuentro que ha reunido a un nutrido grupo de investigadores y especialistas de nuestro teatro clásico.

En la mesa que, según su presentadora Evangelina Rodríguez Cuadros, anunciaba ser una «baraja que promete juego» se encontraba como as Luciano García Lorenzo, que reflexionó en torno a una serie de ítems que han favorecido el conocimiento y difusión del teatro clásico desde una perspectiva que pone en primer plano el hecho escénico. Entre los puntos que ha destacado se encuentran los respectivos papeles de las instituciones, de las universidades, de los festivales, y de las publicaciones especializadas, así como el de las adaptaciones teatrales.

Valle Ojeda Calvo nos ha hablado sobre un tipo de comedia poco conocido como la llamada de «moros y cristianos», muy presente en los albores de la fórmula dramática de la *Comedia Nueva*, y de la que nos ha ofrecido un corpus provisional.

Con una particular comunicabilidad con el público, y no me obliga la amistad, José Martínez Rubio ha presentado la creación de una aplicación para móviles que nos permite localizar en un mapa puntos significativos de la historia del teatro valenciano, de dramaturgos que nacieron o vivieron en nuestra ciudad, y de enclaves que se encuentran mencionados en algunas comedias ambientadas en Valencia.

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer nos ha introducido en el tema del teatro impreso en el siglo XVII, llevándonos de la mano por la futura base de datos de ediciones impresas en la que trabaja actualmente.

Por último, María Luisa Lobato ha presentado la página web que corresponde al equipo de los moretianos, dentro del marco más amplio de [PROTEO](#). En esta página se explica quiénes son, las últimas y futuras ediciones de Moreto –parte que recayó sobre Miguel Zugasti– y los próximos eventos que prepara el grupo.



Puesto que no tengo, como suele decirse, el don de la ubicuidad, escribo de oídas y ayudada por el programa del Congreso acerca de lo que se ha tratado en la mesa paralela que tenía lugar en salón de actos de nuestra Facultad. En ella Diego Simini ha abordado los elementos mágicos y sobrenaturales en la obra de Francisco Leiva Ramírez de Arellano; Ilaria Resta se ha aproximado a las distintas «versiones e inversiones» del tópico del «bobo invisible»; José Pedro Sousa nos ha hablado de la *Comedia de la entrada del rey en Portugal*; mientras que Juan Manuel Carmona lo hace sobre las hablas de minorías en el teatro del Siglo de Oro.

Cuando Lola González García y Evangelina Rodríguez dieron por concluidas ambas mesas, se ha hecho entrega del premio a la mejor tesis TC/12 2009-2010 a nuestro compañero y amigo el doctor Alejandro García Reidy, a la que ha seguido un merecido homenaje a Victor F. Dixon, consagrado investigador y catedrático durante muchos años en la Universidad de Dublín, cuyo magisterio se ha hecho notar en los más importantes especialistas del Siglo de Oro. En este acto se ha anunciado la pronta publicación de una recopilación de quince artículos del profesor Dixon, que ofrecerá reunidas las aportaciones de este especialista en torno a la obra de Lope de Vega.

La ponencia de clausura corrió a cargo del homenajeado que, reconociéndose como un fiel seguidor del Fénix, ha versado sobre la biografía de un discípulo más contemporáneo a Lope como fue Juan Pérez de Montalbán.

De otra índole ha sido la actividad con la que la organización ha tenido a bien regalar a los participantes del Congreso: la visita al Teatro Romano de Sagunto, precedida de una entretenida presentación del espacio, seguida de la intervención de Antoni Tordera, que en su doble faceta de académico y hombre de teatro, ha puesto el broche final ante una congregación ya bastante mermada después de cuatro intensísimos días. Fundamentalmente nos ha descubierto algunos de los entresijos y dificultades que tuvo en montar *Los locos de Valencia* en el teatro



saguntino. De su discurso recorto la siguiente afirmación: «los textos dramáticos son inestables» –como la vida misma, añadido yo.



Hemos comprendido muchas cosas, entre ellas que el trabajo bien hecho tiene su recompensa, que el esfuerzo de la organización, del que puedo dar cuenta de primera mano, ha dado unos frutos que deben llenar de satisfacción a todos los que han puesto su empeño en ello, que los estudios del teatro del Siglo de Oro pasan cada vez más por las incorporación de nuevas estrategias e instrumentos que permitan abrir nuevas y eficaces vías de investigación, y hemos comprendido también, gracias al homenaje a Victor F. Dixon, cuál es el futuro de un gran investigador, y que los jóvenes investigadores tienen cada vez menos futuro.

Es el momento de concluir diciendo que he tenido el honor de cursar mi licenciatura en la Facultat de Filologia de València, de seguir completando mi formación en ella, de poder formar parte de uno de los equipos de investigación más punteros dentro de nuestro campo y de adentrarme «en el mundo tesis», entre otras actividades vinculadas a la



Universidad. Ayer tuve ocasión de debutar en esta mi casa, y dar a conocer algunos de los resultados de la investigación que llevo a cabo, pero esa satisfacción personal se viene abajo cuando pienso que todos esos derechos me habrían sido vetados, como lo serán a muchos, si, en lugar de acceder a la Universidad hace varios años, me propusiera hacerlo en estos momentos en los que lo que hasta ahora era un derecho se va a convertir en un privilegio reservado a unos pocos. Una lamentable muestra más de lo que un buen amigo mío llama el desmantelamiento de lo público.



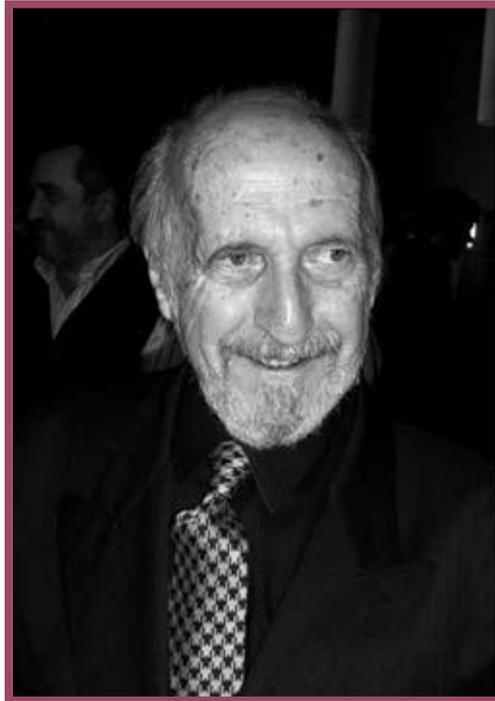
Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a José María Rodríguez Méndez

Carlos Ferrer



Valencia, sede de la SGAE, 2005. Lectura dramatizada de *Isabelita tiene ángel*. Horas antes, en un despacho de la entidad y ante la presencia del dramaturgo Pedro Montalbán, Rodríguez Méndez suelta su lengua, habla y opina sobre teatro sin cortapisas, rechaza las subvenciones al teatro y la labor de la crítica actual, apunta varios datos de su biografía y sus problemas con la censura. El texto quedó inédito entonces y ahora se recupera como homenaje velado a un autor de teatro por los cuatro costados, cuya voz crítica resonaba aunque no se lo permitieran. El madrileño Rodríguez Méndez falleció el 21 de octubre de 2009. Los lectores aún esperamos sus textos inéditos que quedaron en el cajón, como esta entrevista que ve la luz con el mismo deseo, con la misma esperanza.

¿Qué queda hoy de la generación realista?

Cada vez menos, ha sido una generación residual, siempre fue poca cosa como definición, éramos muy distintos cada uno. Tenía el realismo como base, pero cada uno tenía sus tendencias distintas. Tras los sesenta, vinieron los vanguardismos y las revoluciones formales y quedamos muy marginados. También, y es una mala costumbre, porque la generación siguiente anuló la nuestra.

El público ha dejado de patear en los estrenos.

Sí, tengo un ensayo inédito sobre la discapacidad del público, que no reacciona, que está quieto como estatua y que luego se pone a aplaudir, me da miedo ese público. Recuerdo los problemas que teníamos con el público, con la censura, porque daba la casualidad a veces que los censores eran los mismos críticos y, cuando una obra pasaba a pesar de ellos, al estrenarse la crítica no podía ser peor. Hoy la crítica, nada. Marqueríe conmigo se portó bien, era uno de los pocos grandes críticos que ha habido, porque el buen crítico no es el que hace buenas críticas solamente. Cuando estrené *Los inocentes de la Moncloa* me hizo una crítica maravillosa, pero luego cuando estrené *Vagones de madera*, me hizo otra indicando los fallos y yo le escribí y le dije que me había gustado tanto una como la otra. No es solo decir lo que está bien, sino señalar las deficiencias, entonces sí que había crítica, hoy no hay crítica y la que hay está politizada. La crítica debe ser la última parte de un texto, la sanción del público, y hoy ha desaparecido.

¿Las subvenciones están matando al teatro?

Siempre he sido enemigo de las subvenciones, el teatro debe subvencionarlo el público que asista. Las subvenciones han hecho mucho daño al teatro.



¿Qué función tienen hoy las salas alternativas?

Ahora las salas alternativas son escuelas de actores y eso las limita mucho, porque tienen que representar obras que puedan hacer esos actores.

Se cumple el centenario de Mihura.

Él se ponía al lado de la taquilla del Teatro de la Comedia de Madrid y yo pasaba al lado, con Carlos Muñoz y me decía «estoy haciendo lo que deberían hacer los demás, estar al lado de la taquilla para que no nos engañen, que vosotros os dejáis engañar».

Y hace un año que nos dejó Alberto Miralles.

Fue muy amigo mío y le ayudé en lo que pude. A mi juicio no acabó de cuajar como autor. Hemos estado juntos muchas veces, nos hemos peleado mucho porque él era muy radical.

Una característica de su teatro es lo militar.

Muy poca gente sabe que fui comandante militar en las islas Chafarinas. Como he tenido que vivir, como toda la gente de la farándula, y me he encontrado en situaciones tan difíciles, me enteré un día que había una convocatoria del Ministerio del Ejército para los que tenían un título universitario se incorporasen como alférez, y yo, ni corto ni perezoso, que no tenía donde caerme muerto, que tenía incluso ficha policial tras un tumulto, me presenté y me salió bien. Me ascendieron a teniente, pedí Melilla con la idea de comprar un coche sin impuestos al ser funcionario, para luego venderlo en la península y hacer un negocijo, pero como faltaba personal en la isla me agregaron allí. Fue una experiencia muy interesante. Hay en *Los quinquis de Madrid* un cabo legionario y creo que Valle-Inclán y yo somos los que más militares hemos sacado en nuestras obras, los



demás los sacan de pacotilla, pero yo los he conocido, sus problemas, su humanidad, porque todos somos humanos.

Y los problemas con la censura.

Cuando se iban a publicar *Bodas del Pingajo* en Taurus con *Los inocentes de la Moncloa* y otra obra, la censura no concedió el permiso cuando ya estaba hecho el libro y hubo que desgajarlo. Yo siempre me expuse en la ley de Fraga, pero nada. Hoy la censura es terrible, te anulan. Ahora ni una carta me publican. Tengo unas cartas maravillosas con Lázaro Carreter y *El País* no me las publicó. Creo que estamos en los peores tiempos, *El País* es una cosa dictatorial tremenda, como el *ABC*. Publiqué artículos en el *ABC* porque me los pidió Luca de Tena, pero había censura: no se podía hablar de uno porque era familia de la duquesa de Alba o del otro porque era amigo de la Casa Real y escribir así nunca me ha gustado. Al final, cuando entró Ansón y se marchó Luca de Tena, lo que me pagaban a 8.000 pesetas, me lo pagaban a 4.000 y ya no me publicaban.

Antes trabajó en la redacción de la Enciclopedia Espasa.

Con Espasa me harté de hacer biografías y entradas de teatro, los capítulos taurinos del Bienio, como Paco Camino o Diego Puerta, la de Franco, me pagaban a tanto por línea y tengo guardados los recibos en los que renunciaba a los derechos que me podrían corresponder, que es algo increíble. Firmaba con las iniciales JMRRM, sería 1957 o 1958. En *El Noticiero* me mimaron un poco, haciendo los artículos sobre televisión, pero no había dinero.

¿Le gustaría que le recuerden por alguna obra en especial?

Tengo varias, he querido siempre que mis maestros fueran los del Siglo de Oro y no desmerecerlos. He hecho un teatro que tiene una dignidad



literaria y un interés para el público. Obras mías que escogería para una antología son *Los inocentes de la Moncloa*, *Historia de unos cuantos*, *El pájaro solitario*, *Flor de otoño* y alguna más. El problema de *Flor de otoño* no está superado, ningún problema está superado, la vida es muy complicada y muy profunda, no solo es la cuestión homosexual, sino las marginaciones anarquistas, la situación de Cataluña, es historia, mi teatro es fundamentalmente histórico.

Como *Isabelita tiene ángel*.

Isabelita tiene ángel se escribe porque la gente tiene la idea de que Isabel La Católica es una fascista, aquélla que no se cambiaba la camisa. Creo que el teatro tiene que estar metido en la vida y esta obra es la vida de una muchacha que quiere crear nuevas cosas, jugarse todo por el descubrimiento de América. Y no la encuentro reaccionaria, sino una mujer de empresa, con una cultura, la de la escuela que creó con Nebrija.

¿Están lejos sus obras completas?

Me las prometieron y antes tenía ilusión, pero hoy creo que hay obras que ya no se deben de volver a publicar. Yo creo que un tomo de obras selectas y bien estudiadas, sí. Lo único que quiero es dejar publicadas mis obras inéditas y tengo un montón, escritas durante todos estos años. Hay obras que figuran en la historia de la literatura y no están publicadas y eso es un contrasentido.

¿En qué se halla escribiendo?

Mi última pieza se llama *Estoy reunido*, en la que vivo en la calle Huertas de Madrid y cuento las visitas que me hace Lope de Vega. Yo quisiera seguir escribiendo teatro, me gustaría seguir hasta el final.



Esta última pieza fue publicada en edición digital por Caos Editorial, con el subtítulo de *Fantasía dramática en ocho reuniones y un final feliz*. Se desarrolla en el madrileño barrio de las Letras y el personaje de Viejo es un trasunto del propio Rodríguez Méndez. Un Rodríguez Méndez que pudo ver en las librerías unas obras selectas en dos volúmenes, que editara la AAT. Un sueño, aunque solo fuera uno, cumplido.

